
ANTON SPRINGER
HANDBUCH
DER
KUNSTGESCHICHTE
I
ALTERTUM
7. Aufl.
1904

agh

Lili Östberg.
4. Juni 1905.







Merneptah, der mutmassliche Pharao zur Zeit des Auszuges Israels.

Wandgemälde in Theben. (Prisse.)

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

I

Das Altertum

Siebente Auflage, völlig umgearbeitet

von

Adolf Michaelis

Mit 783 Abbildungen im Text und neun Farbendrucktafeln



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort

Das vorliegende Handbuch ist aus dem „Textbuch“ hervorgegangen, mit dem Anton Springer 1879 die ohne allzu strengen Plan zusammengestellten „Kunsthistorischen Bilderbogen“ begleitete. Dem Buche ward ein neues Ziel gesteckt, indem es 1895, nach des Verfassers Tode, in der vierten Auflage als „Handbuch der Kunstgeschichte“ auftrat. Nun mußte der Text es auf eine zusammenhängendere geschichtliche Darstellung absehen, diese in zweckmäßig gewählten Abbildungen ihre Ergänzung erhalten. Mit Dank habe ich daher bei der fünften (1898), der sechsten (1901) und der gegenwärtigen Auflage von der Erlaubnis Professor Jaro Springers Gebrauch gemacht, die nötig scheinenden stärkeren Änderungen vorzunehmen; lag doch die antike Kunst dem eigentlichen Studiengebiete Springers ferner, und schien daher hier ein durchgreifendes Verfahren gerechtfertigt, um das Buch, bei aller Schonung der Springer eigenen Anschauungen und seiner Darstellungsweise, auf dem jeweiligen Stande der lebhaft fortschreitenden Forschung zu erhalten. Ich durfte mich hierzu um so eher für berechtigt halten, als mein verehrter Freund in den früheren Auflagen jedem Winke, den ich ihm gelegentlich gegeben, stets bereitwillig gefolgt war und durch seine Widmung des Textbuches (1889) wenigstens diesen Teil des Buches gleichsam meiner Fürsorge empfohlen hatte. Ich glaube daher nur eine Pietätspflicht zu erfüllen, wenn ich mich bemühe, das Werk, aus dem so viele Leser Genuß und Belehrung geschöpft haben, durch zeitgemäße Umgestaltung vor dem Veralten zu bewahren.

Die Ausführlichkeit, mit der die hellenistische und römische Kunst behandelt worden sind, wird in einem Buche, welches nur den ersten Teil einer Darstellung der gesamten Kunstgeschichte bildet, keiner Rechtfertigung bedürfen. Denn so gewiß die klassische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts die höchste Offenbarung des rein griechischen Kunstgeistes darstellt: Grundlage der ganzen weiteren Kunstentwickelung bis in die Neuzeit ist doch für die Baukunst und die Skulptur jene klassische griechische Kunst nur indirekt, unmittelbar dagegen die mit Alexander dem Großen anhebende Kunst, in der der erneuerte Einfluß des Orients, die Entwickelung der Staaten und die Einwirkung der Monarchie dazu beitragen, die griechische Kunstsprache zu einer Weltsprache der Kunst zu machen. Diese Sprache ist es, die die römische, die byzantinische, die romanische und die Renaissancekunst, kurz alle Künste die den Zusammenhang mit der antiken Kunst bewahrt haben, reden.

Nachdem in den beiden letzten Auflagen die einzelnen Abschnitte des Buches durchgearbeitet worden waren, ohne daß die Gesamtanlage verändert worden wäre, habe ich diesmal geglaubt weiter gehen zu müssen, um das Ziel, das mir von Anfang an vorschwebte, zu erreichen und der Darstellung eine Form zu geben, welche sie hoffentlich, von Änderungen und Zusätzen abgesehen, fortan wird behalten können. Nicht bloß daß ich aus der sogenannten prähistorischen Kultur so viel aufgenommen habe, wie für eine Kunstgeschichte erforderlich scheint: vor allem habe ich in dem Hauptabschnitte, der von der griechischen Kunst handelt, die verschiedenen Kunstarten aus ihrer Vereinzelung befreit und hier wie überall nach dem Ganzen gestrebt. Mein Wunsch war, den Verlauf der Gesamtkunst, mit steter Rücksicht auf den allgemeinen Gang der Geschichte und den Charakter der einzelnen Zeitabschnitte, zu schildern. Manches, was beim ersten Anblick etwa willkürlich angeordnet oder unübersichtlich erscheinen mag, wird der Leser aus diesem Gesichtspunkte erklärlich und, wie ich hoffe, gerechtfertigt finden, falls er nicht nur hie und da nach Einzelheiten sucht oder daran nascht, sondern im Zusammenhange liest. Um dies zu erleichtern, ist besonderes Gewicht darauf gelegt worden, daß der Text nicht durch eingeschobene Abbildungen in zuviel einzelne Fetzen zerrissen werde und daß er zugleich in möglichst übersichtlicher Verbindung mit den Bildern stehe. Das Buch soll kein Bilderbuch zum bloßen Blättern sein, sondern der Text soll die Hauptsache bleiben und in den Abbildungen seine unmittelbare Unterstützung finden. Denn, wie Goethe sagt, „um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird". Mit dankenswertester Bereitwilligkeit hat die Verlagshandlung die Abbildungen nicht bloß dem gesteigerten Umfange des Textes entsprechend wiederum sehr erheblich vermehrt, sondern auch viel Unzulängliches durch Besseres ersetzt. Dabei ist die Auswahl so getroffen worden, daß die Abbildungen des Handbuches sich nach Möglichkeit mit dem von Franz Winter bearbeiteten ersten Bande der im gleichen Verlag erschienenen „Kunstgeschichte in Bildern" ergänzen, den ich zu eingehenderem Verständnis des Textes in den Händen des Lesers voraussetze; daher ist auf diese Abbildungen, soweit sie anderes bieten als das Handbuch, durchweg in eckigen Klammern [—] verwiesen worden.

Für die Darstellung der ägyptischen Kunst habe ich mich auch diesmal wieder des kundigen Beirates meines ägyptologischen Kollegen und Freundes Prof. Spiegelberg zu erfreuen gehabt. Da das Buch neuerdings mehr und mehr seinen Weg auch in akademische Kreise findet, habe ich auf den Rat befreundeter Kollegen einen kurzen Literaturnachweis hinzugefügt, der besonders die Interessen deutscher Studenten im Auge hat. In seiner bescheidenen Stellung hinter dem Inhaltsverzeichnisse wird dieser Nachweis keinem Leser lästig fallen.

Straßburg, im November 1903

Ad. Michaelis

Inhaltsverzeichnis.

C. Italien.

Verbesserungen.

S. 83	Z. 17	von unten:	statt heimischer lies persischer
„ 83	„ 9	„ „	Tachti
„ 118	„ 9	„ oben:	einzurahmen
„ 126	„ 11	„ „	Interesse an
„ 162	„ 5	„ unten:	480/479
„ 173	Fig. 321:		statt Onatas lies Hagelabas
„ 205	Z. 8	von oben:	statt weniger lies straffer
„ 265	„ 8	„ „	tilge die Worte der — stammt

„ 397. Die gegenwärtigen Ausgrabungen an der Stelle der Ara Pacis haben einige Berichtigungen gebracht. In der Rückwand (Fig. 707) befand sich ebenfalls eine Tür; es müssen demnach Z. 2 v. u. die Worte wo — thronte wegfallen.

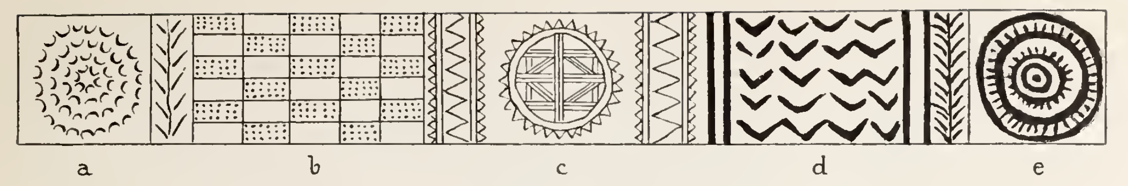


Fig. 1. Ornamente der jüngeren Steinzeit.

Die Anfänge der Kunst.

Auf die Fragen: Wie weit reicht unser unmittelbares Kunstverständnis zurück und welche vergangene Kunststufe bietet uns zuerst reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unsere Kunstwelt, in den Werken der hellenischen Künstler empfangen unsere Ideale der Schönheit am frühesten Leben und Gestalt. Mit der klassischen Kunst (so nennen wir die Kunst der Griechen und Römer) verhält es sich wie mit den klassischen Sprachen und insbesondere wie mit der griechischen Poesie und Philosophie. Prähistoriker erforschen die Kulturen vorgeschichtlicher Zeiten, Paläographen die Reste uralter Schrift, Sprachgelehrte beschäftigen sich mit den altorientalischen Sprachen: Einfluß auf die allgemeine Bildung üben nur die Schriften der Griechen und Römer. Die Namen Homer, Platon, Aristoteles klingen vernehmlich an unser Ohr, altägyptische und altindische Dichter dagegen, babylonische Epen und die Weisen des Orients bleiben uns meist fremd und werden nur mühsam verstanden. Doch darf man nicht glauben, daß das griechische Volk von allem Anfang her eine vollendete Kunst, gleichsam als Naturgeschenk, besessen, daß es nicht manchen aus der Urzeit ererbten Besitz sich erst neu hätte erwerben müssen und daß es für seine künstlerische Entwickelung den älteren Kulturen nichts verdankte. Es gab eine Zeit, in der die Griechen über kein größeres Kunstvermögen verfügten, als die vielgescholtenen Barbaren. Viele Menschenalter vergingen, ehe das hellenische Volk für seine Gedanken und Empfindungen einen klaren, durchsichtigen Ausdruck gewann und sein eigentümliches inneres Leben auch nach außen feste, abgeschlossene Formen fand. Das ist freilich erst allmählich erkannt worden.

Den Generationen von Kunstfreunden und Kunstgelehrten, die sich von Winckelmann in den Geist der antiken Kunst einführen und dafür begeistern ließen, war ihr Horizont durch den Stand der damaligen Kenntnisse beschränkt; sie schauten kaum über die griechische und die italische Halbinsel hinaus. Erst das neunzehnte Jahrhundert, das der gesamten Kunstforschung neue Bahnen gewiesen hat, erweiterte auch für die Kunst der alten Welt nach allen Seiten den Blick. An der Schwelle des Jahrhunderts begründete Bonapartes ägyptischer Feldzug die erste genauere Kenntnis des Niltales und seiner künstlerischen Wunderwerke; er wies unzähligen Unternehmungen während des ganzen Jahrhunderts den Weg zu immer tiefer eindringender Forschung. Etwa vierzig Jahre später zogen die Ausgrabungen Bottas und Layards den Schleier von den Trümmerstätten Assyriens, denen in unseren Tagen Babylonien zur Seite zu

treten beginnt. Dann setzte um die Mitte des Jahrhunderts in den verschiedensten Teilen Europas mit immer größerer Energie die prähistorische Forschung ein und suchte in die Rätsel einer über viele Jahrtausende sich erstreckenden Vorzeit, die auch künstlerischer Bestrebungen nicht ganz entbehrte, einzudringen. Auch die genauere Kenntnis der Naturvölker und ihrer Kunsterzeugnisse konnte durch Analogien manche Erscheinung der alten Kunstzustände aufzuhellen dienen. Denn je näher die Völker dem Anfange ihres Daseins stehen, desto geringere Kraft übt die Eigentümlichkeit ihrer Natur. Auf den elementaren Stufen der Bildung rücken die einzelnen Völker in ihren Zuständen, Äußerungen und Bestrebungen enger aneinander und zeigen noch nicht die scharfen Unterschiede, die sie in den Zeiten reicherer Kultur trennen. Nur muß man sich hüten, über diesen Ähnlichkeiten die angeborene Verschiedenheit der Anlagen zu übersehen, die manche Völker zu den eigentlichen Kulturträgern gemacht haben, andere auf anfänglichen Stufen der Kultur zurückhalten. Endlich enthüllen seit einem Menschenalter die Ausgrabungen und Forschungen, für die Heinrich Schliemann zuerst die Bahn gebrochen hat, eine Vorstufe griechischer Kunst, welche auch für diese den Blick um mindestens tausend Jahre zurück lenkt. So sind der Darstellung der Kunst des Altertums heute weitere Ziele gesteckt als einst, wo sie sich auf die Kulturländer des Mittelmeerbeckens beschränken durfte.

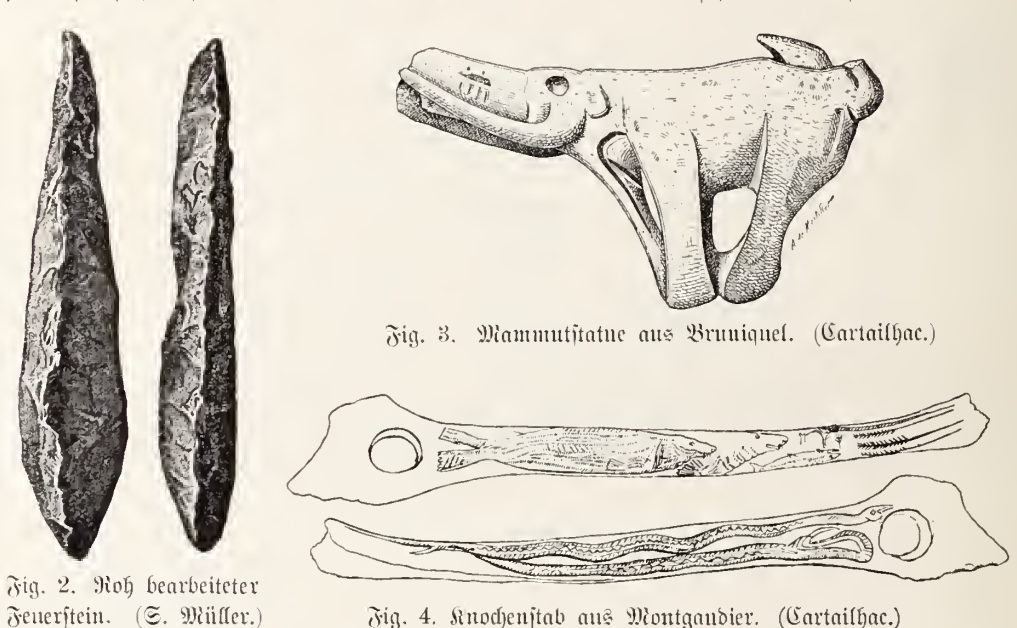


Fig. 2. Roh bearbeiteter Feuerstein. (S. Müller.)

Fig. 3. Mammutstatue aus Bruniquel. (Cartailhac.)

Fig. 4. Knochenstab aus Montgaudier. (Cartailhac.)

Paläolithische Epoche. An der Hand vorgeschichtlicher Denkmäler blicken wir zurück in jene unvordenklichen Zeiten, da Mitteleuropa noch alle Einwirkungen einer Eiszeit aufwies und die Menschen mit Mammuts und Nashörnern, mit Höhlenbären und Höhlenlöwen, mit Hyänen und Renntieren lebten und kämpften, mühsam durch Jagd und Fischfang ihr Leben fristend. Höhlen dienten ihnen als Wohnung, Felle bildeten die Kleidung; die Künste des Flechtens und Webens waren ebenso unbekannt wie die Töpferei.

Die Hauptwaffe und das Hauptgerät in dieser älteren Steinzeit bot der spröde Feuerstein, der aber noch nicht geschliffen, sondern nur notdürftig zurechtgeschlagen und gesplittert ward (Fig. 2). Und doch genügte dies unvollkommene Werkzeug, um die ersten Schöpfungen eines unverächtlichen Kunstsinns herzustellen. Freilich die Versuche weibliche Gestalten in runder Figur zu bilden, gingen über das Vermögen jener Zeit hinaus; es entstanden teils unförmliche Fettklumpen („Venus“ von Brassempouy, von Mentone), teils dürre Klappergestalten

(Torso von Laugerie Basse in der Dordogne). Etwas besser gelangen Tierfiguren wie das immerhin noch ziemlich plumpe Mammut aus Bruniquel (Tarn et Garonne, Fig. 3); auf allen älteren Kunststufen gewinnen Blick und Hand dem Tiere gegenüber eher Sicherheit und Freiheit als bei der Wiedergabe des Menschen. Bot nun auch die Rundgestalt hier wie anderswo noch zu



Fig. 5. Mammut von La Madeleine. (Mortillet.)

große Schwierigkeit, so zeigt sich dagegen ein großes Geschick in den mit Feuerstein eingeritzten Zeichnungen auf Knochen, Renntiergeweihen oder Stein, wie sie in verschiedenen Gegenden Frankreichs, besonders im Südwesten, und im Kanton Schaffhausen aus den Ablagerungen von Höhlen hervorgezogen worden sind. Mit scharfem Blick sind die charakteristischen Züge der Tiere, mit denen die Menschen damals im Kampfe lebten, aufgefaßt und in sicheren

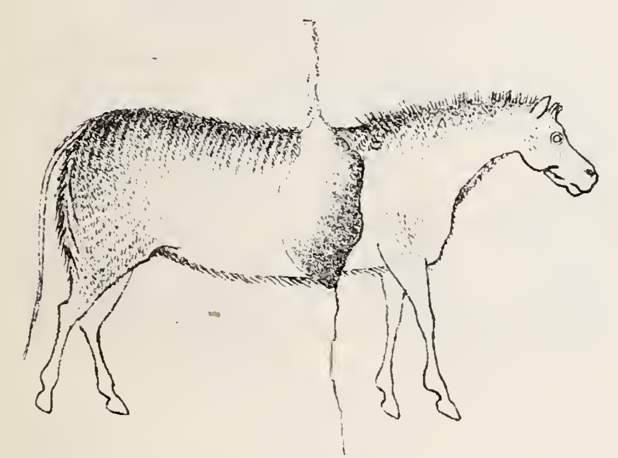


Fig. 6. Wildesel von Thaingen. (Merk.)



Fig. 7. Tierkopf von Thaingen. (Merk.)

Strichen wiedergegeben. So schmücken Seehunde, Fisch und Schlangen die beiden Seiten eines durchlöcherten Knochenstabes aus Montgaudier (Charente, Fig. 4). Die krausere Zeichnung eines rauhharigen Mammuts bietet ein Stück Mammutzahn aus der Höhle La Madeleine bei Tursac (Dordogne, Fig. 5). Auf höherer künstlerischer Stufe stehen die Zeichnungen aus Thaingen bei Schaffhausen, z. B. der lebendig wiedergegebene Wildesel (Fig. 6), ferner ein Gagattäfelchen mit ausdrucksvollen Tierköpfen (Fig. 7), endlich ein knöcherner Stab mit einem weidenden Renntier (Fig. 8), in dem der Gipfel scharfer Beobachtung und treffsicherer Wiedergabe erreicht ist. Man staunt über so vollendete Kunstleistungen bei so niedriger Kulturstufe. Nie zeigt sich deutlicher als hier, daß wir uns die Entwickelung des Kunstsinnes ohne eine angeborene Formfreude, die mehr tut als das bloße materielle Bedürfnis erheischt, gar nicht erklären könnten.



Fig. 8. Renntier von Thaingen. (Rev. archéol.)



Fig. 9. Dolmen in Seeland. (Cartailhac.)

Zu dem Kampfe um das Dasein tritt die Freude am Dasein als gleich kräftiger Trieb menschlicher Entwickelung hinzu.

Neolithische Periode. Eine weite Kluft von Jahrtausenden trennt die ältere von der jüngeren Steinzeit. Das Eis war in den hohen Norden und in die Hochgebirge zurückgewichen. Klima, Flora und Fauna Mitteleuropas waren den heutigen ähnlich. Statt jener vorsintflutlichen Untiere bildeten Pferd und Hund die zahme Umgebung der Menschen, die selber auf einer höheren Stufe der Gesittung standen. Sie teilten nicht mehr die Höhlen mit dem Getier, sondern bauten sich Hütten von Pfählen mit geflochtenen Wänden, die mit Lehm gefestigt wurden, und mit Strohdächern. Sie begannen auch bereits ihre Hüttendörfer auf Pfahlrosten in die Seen hinauszubauen, zum Schutz gegen die wilden Tiere des Landes und zu bequemerem Fischfang — eine Art der Ansiedelung, die bis in völlig historische Zeiten fortgedauert hat. Denn die Bewohner der Schweizer „Pfahlbauten" haben nicht in Urzeiten gelebt, sondern sie blieben nur auf einer primitiven Kulturstufe stehen und dürfen daher zur Vergleichung herangezogen werden, wenn es sich darum handelt das ursprüngliche Kunstleben der Menschheit anschaulich zu machen.



Fig. 10. Hünengrab auf der Insel Möen. (S. Müller.)

Neben diesen leichteren Wohnungen der Lebenden entstanden auch Denkmäler und Bauwerke aus großen Steinen. Bald wurden gewaltige Steinblöcke tischartig über andere Steine gelegt („Dolmen") und bildeten eine einfache Grabkammer (Fig. 9); bald ward über derartige, einfachere oder reicher gegliederte, Ganggräber ein Hügel geschüttet („Hünengräber", Fig. 10); bald entstanden so große unterirdische „Riesenstuben" (Fig. 11). Besonders die skandinavischen Länder und der Westen Frankreichs sind reich an solchen „megalithischen" Grabbauten, deren Bereich sich von Spanien und Großbritannien bis an die Ostsee erstreckt. Neben diesen wurden mit ähnlichen Mitteln auch Kultplätze hergerichtet, meistens aus noch viel kolossaleren Steinblöcken. So ragen vieler Orten bald einzelne Steine bis zu 8 und 10 Meter Höhe auf („Menhir", Fig. 12), bald bilden sie einen förmlichen Wald (mehrere tausend Blöcke bei Carnac in der Bretagne); oder sie sind im Kreise zusammengeordnet („Cromlech"), auch noch künstlicher zu mehrfach umgrenzten Baustätten verbunden (so der etwas jüngere Stonehenge



Fig. 11. Riesenstube bei Roeskilde. (S. Müller.)

bei Salisbury). Die Blöcke zeigen keine oder wenig Spuren menschlicher Bearbeitung, keinerlei Kunstformen; die Wirkung beruht ausschließlich auf der Größe und Masse der Steine.



Fig. 14. Polierte Steinaxt. (S. Müller.)

Fig. 13. Lanzen- und Pfeilspitzen aus Feuerstein.

Fig. 12. Menhir in der Bretagne. (Mortillet.)

Das Gerät wird auch jetzt noch vielfach aus Feuerstein gemacht, doch sind Bearbeitung und Gestaltung feiner (Fig. 13). Daneben kommen andere, minder spröde Gesteine auf, Nephrit, Jadeit u. s. w., die eine immer vollkommener werdende Glättung gestatten (Fig. 14). Aber nur selten begegnen Zeichnungen, wie in der älteren Steinzeit, und wo sie vorkommen, entbehren sie ganz jener künstlerischen Feinheit der Wiedergabe. Das gleiche gilt von den meistens sehr unbeholfenen Rundfiguren. Die naturalistische Richtung der älteren Kunst scheint abgestorben zu sein, während eine neue, rein ornamentale Richtung aufkommt.

Ein entschiedener Fortschritt dieser Epoche zeigt sich nämlich auf den Gebieten des Handwerks. Im Handwerk offenbarte sich nunmehr die menschliche Kunstfertigkeit. Auch hier weckte die Lust das Gerät zu schmücken einen neuen Formensinn. Flechten und Weben ward den Frauen geläufig; gewisse einfache Kreuzungen grader Linien ergaben sich unwillkürlich bei Anfertigung von Decken und Kleidern. Der Vorgang bei der textilen Arbeit selbst führte zum Verflechten, Reihen, Binden, Säumen und gab dem Bande, dem Kreuze, dem Saume den Ursprung. Die Reste von Flechtwerken, die in den Pfahlbauten der Schweizerseen gefunden wurden (Fig. 15), zeigen deutlich die natürliche Entstehung von Mustern, welche bereits vollständig den Reiz eines Ornaments besitzen und als Schmuckform seitdem die mannigfachste Verwendung gefunden haben. Ganz ähnliche Muster herrschen auch in dem zweiten Handwerke,

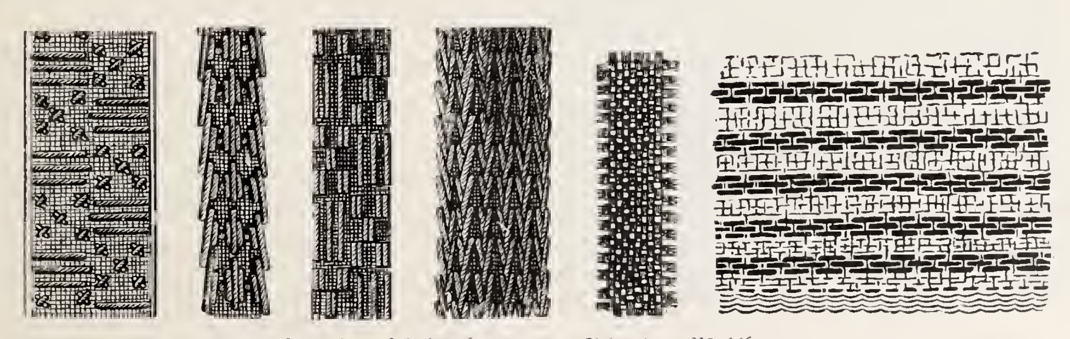
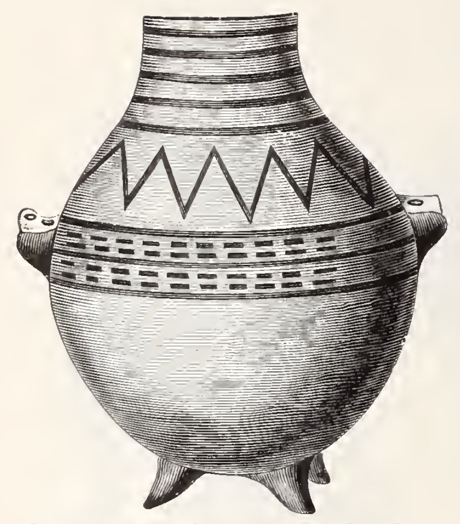


Fig. 15. Flechtarbeiten aus Schweizer Pfahlbauten.


Fig. 16. Tongefäß aus dem prähistor. Troja.

das sich in der jüngeren Steinzeit entwickelt, in den Gebilden der Töpferei, mögen nun die Ritzmuster, die die noch aus freier Hand geformten und mangelhaft gebrannten Gefäße schmücken, aus bloßer Freude am linearen Schmuck entstanden sein oder mag das Vorbild der textilen Werke zur Übertragung jener Muster den Anlaß gegeben haben. Denn Ornamente, die ursprünglich nur einem Stoffe und einem bestimmten technischen Vorgange entsprossen sind, werden ausgetauscht und gemischt. Dieses Schicksal trifft namentlich jene Muster der textilen Kunst (Saum, Band, Tau, Zickzack, Kreuzung). Sie begegnen uns bereits in sehr früher Zeit auf Tongefäßen. In einzelnen Fällen kann man auch die Ursachen der Mischung erraten. Senkrechte, von Querstrichen durchkreuzte Linien scheinen darauf hinzudeuten, daß die Gefäße zu größerer Sicherheit mit

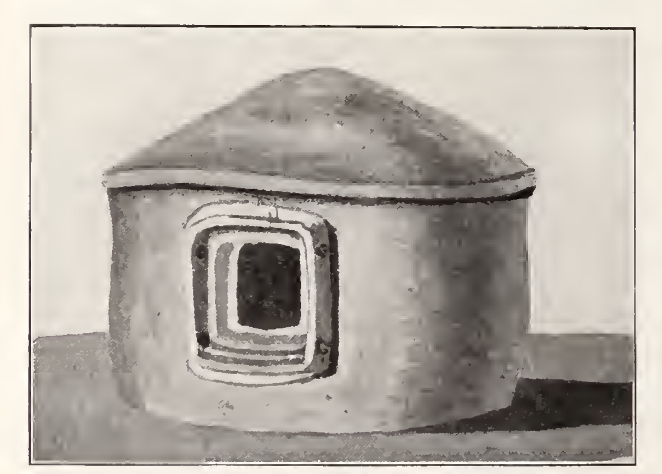
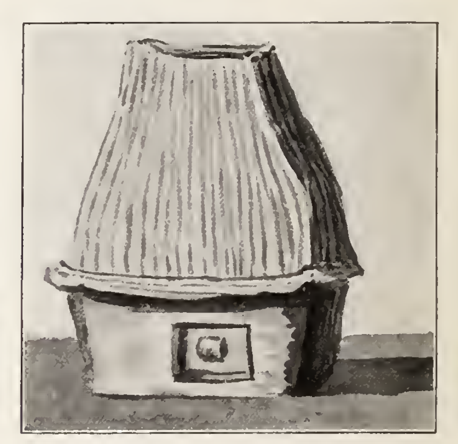


Fig. 17. Hausurnen aus Norddeutschland. (Lisch.)


Fig. 18. Schwedische Felszeichnung. (Montelius.)

Weiden oder Binsen umflochten wurden. Vermutlich haben beide Entstehungsarten, aus selbständiger Formfreude und durch Übertragung, nebeneinander gewirkt. Aber so einfach auch ihre Elemente sind, ist doch diese bloß lineare Kunst eine mächtige Lehrmeisterin echter Kunst geworden, indem sie den Sinn für Symmetrie und natürlichen Rhythmus erzog. In den vielen Tausenden solcher Tongefäße, die überall zu Tage getreten sind, ist ein allmählicher Fortschritt deutlich erkennbar. Von den elementarsten gradlinigen Zusammenstellungen (Fig. 16 und 1, b. d) schreitet die Kunst fort zu bandartigen Mustern, bald eckig, bald geschwungen,

und endigt in Kreisornamenten (Fig. 1, a und e), die gelegentlich schon ein verfeinertes Kompositionstalent verraten (Fig. 1, c).

Bronzezeit. Diese lineare Ornamentik bildet die Brücke, die die jüngere Steinzeit mit der sogenannten Bronzezeit verbindet. Der Übergang fand in verschiedenen Teilen unseres Kontinents zu verschiedenen Zeiten statt, im Süden früher als in den nördlichen Gegenden, die länger auf der neolithischen Stufe verharrten. Für das südliche Europa kann man etwa das zweite vorchristliche Jahrtausend als die Periode der Bronzekultur, das „eherne Zeitalter", bezeichnen. In der Baukunst dieser Periode ist der Unterschied von der jüngeren Steinzeit gering. Die Hütten mit ihren hohen Strohdächern, bald rund bald eckig, vergegenwärtigen uns sogenannte „Hausurnen", Aschenbehälter in Hausform (Fig. 17). Die Pfahlbauten vervollkommnen sich allmählich. Große Steindenkmäler, mächtige Mauern aus übereinander geschichteten Blöcken finden sich. Wo an glatten Felsblöcken oder Wänden eingeritzte Zeichnungen auftreten, wie zumal im südlichen Schweden (Fig. 18), da geben sie wohl in einer Art Bilderschrift deutliche Schilderungen der umgebenden Wirklichkeit, aber sie lassen sich doch an Kunstvollendung mit den Ritzzeichnungen der älteren Steinzeit nicht vergleichen.

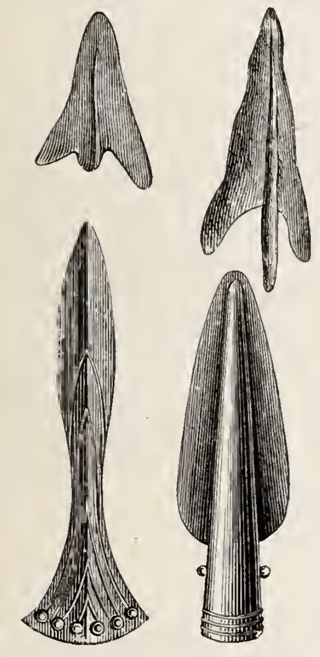


Fig. 19. Bronzewaffen aus Schweizer Pfahlbauten.



Fig. 20. Ornamente von nordischen Bronzegeräten.

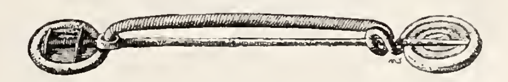


Fig. 21. Bronzefibel. (S. Müller.)

Ganz anders auf dem Gebiete des Gerätes. Die Bekanntschaft mit dem Kupfer, demnächst auch mit dem Gemenge von Kupfer und Zinn, das Erz oder Bronze heißt, vereinzelter mit dem Golde, bot die Möglichkeit, alle Formen und Zierate außerordentlich zu verfeinern und weiterzubilden. Dies zeigt sich deutlich in den Waffen, deren überlieferte Formen bald kunstgerechter ausgestaltet wurden (Fig. 19). Vor allem bildete sich in der Ornamentik ein festes System aus, dessen Hauptbestandteile erhabene Buckel, gern in Reihen zusammengestellt, und mehr oder weniger künstlich verbundene Spiralen sind, während Schnüre, Zickzacke, Kreise und andere ältere Formen sich diesem System einfügen (Fig. 20). Die Spirale spielt namentlich bei den Bügelnadeln („Fibeln") eine große Rolle (Fig. 21). Diese einfachen Grundformen, mit denen die ganze Fläche überzogen wird, schließen sich zu dem „geometrischen Stil"

zusammen, der, ohne Verwendung figürlicher oder pflanzlicher Elemente, oft in hoher Vollendung durchgeführt, bei aller Beschränkung auf lineare Zierformen doch in seiner Art vollendet ist und einen hohen Grad ornamentaler Schönheit erreicht (Fig. 22). Es ist der Stil, der etwa ein Jahrtausend Mitteleuropa ausschließlich beherrschte, aber auch noch darüber hinaus, zeitlich wie örtlich, seine Wirkungen erstreckte. Aus der Tiefe des Bodens ward geometrische Ware in Hissarlik, wo Schliemann das alte Troja entdeckte, ausgegraben; sie wurden in Mykenä, auf Kypros, in altitalischen Gräbern bei Bologna gefunden und ebenso in Schweizer Pfahlbauten wie im skandinavischen Norden nachgewiesen. Kehren auch seine einzelnen Elemente ebenso oder ähnlich bei vielen Naturvölkern wieder, so ist doch ihre besondere Ausprägung und die Art ihrer Verknüpfung zu einem eigenartigen Ornamentsystem der Bronzezeit eigen.

Ist dieser geometrische Stil ein gemeinsames Besitztum aller indogermanischen Völker? über deren Ausgangspunkt die Ansichten freilich heute mehr als früher auseinandergehen. Oder haben wir darin ein alteuropäisches Kunsterzeugnis zu erkennen? Das Erz, der Hauptträger dieser Ornamentik, ist gleich dem Golde aus dem Süden Europas nach dem Norden gelangt, wahrscheinlich im Austausch mit dem Bernstein, der sich auf den älteren Kunststufen Südeuropas viel verwendet findet. Die älteren Handelswege dieses Tauschverkehrs mögen zwischen den Nordseeküsten und den Donauländern, spätere zwischen den Küsten des schwarzen Meeres und der Ostsee gelegen gewesen sein. Eine ähnliche Ornamentik werden wir im Bereich des Mittelmeeres im zweiten und in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends kennen lernen; für die fortgeschrittensten Stufen der nordischen Bronzezeit ist ein Einfluß des Südens auf den Norden sehr wahrscheinlich. Aber die Bronzezeit reicht im nördlichen Europa hoch hinauf und hat manche Entwickelungsstufen durchgemacht, ja sie knüpft grade in der Ornamentik mit ihren Anfängen an ähnliche Ansätze der jüngeren Steinzeit an. So scheint doch die Auffassung nicht ausgeschlossen, daß gewisse Ornamente und Ornamentverbindungen allen südlichen Einflüssen vorausliegen und vielmehr ein altes, sei es europäisches sei es arisches, Besitztum bilden. Die weitere Entwickelung des geometrischen Stils hat sich dann teils an verschiedenen Stellen selbständig vollzogen, teils ist sie im Norden, und zwar je später, in desto höherem Grade, unter den Einwirkungen höher entwickelter südlicher Kulturen, die wir erst später zu betrachten haben werden, vor sich gegangen. Sie hat hier lange gedauert, sich sehr reich entwickelt und ist endlich in hellen historischen Zeiten in seltsame Verfratzung ausgelaufen.

* *

*

Zunächst wenden wir unsere Blicke nach dem Orient, wo uns eine Kunst entgegentritt, die dem Alter nach hoch in die nordische Steinzeit hineinragt und dabei in ihren Erzeugnissen beide Arten und Richtungen der Kunst, die ornamentale und die figürliche, nebeneinander entwickelt. Denn auch hier spielt das Ornament eine große Rolle; indem es aber seine Motive zu großem Teile dem Pflanzenreich entnimmt, das der alten nordischen Ornamentik fremd blieb, gewinnt es an organischem Wesen und entwickelt sich zu mannigfaltigerem Formenreichtum und zu bedeutsamer Verwendbarkeit seiner Gebilde. Noch erstaunlicher aber sind die Leistungen der alten orientalischen Künste auf dem Gebiete der im Norden so früh aufgegebenen figürlichen

Darstellung, die immer zunächst einen naturalistischen Zug hat. Und zwar heftet sich der Fortschritt nicht, wie man früher wohl glaubte, an Götteridole, statt deren anfangs formlose Naturkörper genügten, sondern an Flachbilder, Teppicharbeiten, auf Tongefäße aufgemalte Figuren, gefärbte Steinreliefs, endlich Rundfiguren. Die älteste ägyptische und assyrische Kunst hat uns wenig Götterbilder hinterlassen; sie begnügt sich fast ganz mit den Tieren und Menschen der Wirklichkeit. Der Natur werden die einfachen Bewegungen und Stellungen abgeschaut, in der Kunst die elementaren Zustände des Lebens wiedergegeben. Erst nachdem der Naturalismus einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hat, gewinnt er die Fähigkeit und die Kraft, aus den symbolischen Typen, die bis dahin die religiöse Phantasie erfüllt hatten, ideale Charaktere zu schaffen. Diese Aufgabe in wahrhaft künstlerischer Weise zu erfüllen war freilich als Vorrecht den Griechen vorbehalten, dem alten Orient ist die Lösung nicht gelungen. Der Naturalismus und die symbolische Auffassung gingen hier unvermittelt nebeneinander her und beide dadurch einer langsamen Erstarrung entgegen. Im Verhältnis zur griechischen Kunst bewahrt die altorientalische für unser Auge stets den Schein des Unvollendeten, des Gebundenen, in seiner Entwickelung abgebrochenen.



Fig. 22. Schmuckplatte aus Erz. Ältere Bronzezeit.
(S. Müller.)



Fig. 52. Widderallee in Karnak.

A. Der Orient.

1. Ägypten.

Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der absoluten Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst hat durch die genaueren Forschungen unserer Tage seine Gültigkeit vollständig eingebüßt. Die ägyptische Kunst hat nicht allein während ihres vieltausendjährigen Daseins wiederholt einen Wechsel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich sichtbar sind, sondern auch eine innere Entwickelung erfahren, wenn auch nicht in dem gleichen Maße, wie die Kunst späterer Kulturvölker. Das ganze Dasein der Ägypter empfing Ziel und Regel vom Nilstrom. Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das dadurch gewohnheitsmäßig allen Lebensäußerungen aufgedrückt wurde, nicht verwischen. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptische Kunst die gleichen Gesetze, welche die Kunstübung aller anderen Zeiten und Völker beherrschen.

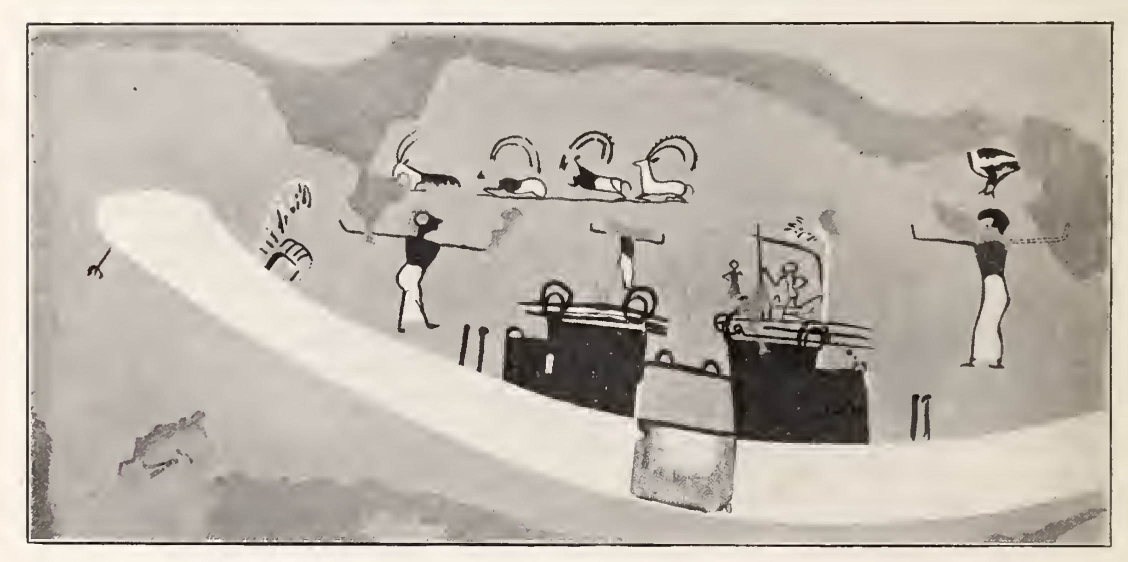


Fig. 23. Nilbarke von einer Wandmalerei in Kom-el-achmar. (Green.)

Wir unterscheiden mehrere **Perioden** der ägyptischen Kunstgeschichte, die sich an die allgemeine Gliederung der ägyptischen Geschichte eng anschließen. So sondern wir die Kunst der **Frühzeit** (bis zur 3. Dynastie, etwa 2800) und des **alten Reiches** oder der Pyramidenzeit (4.—6. Dynastie, ungefähr 2800—2500) von der des **mittleren** Reiches (11.—13. Dynastie, ungefähr 2200—1800). Genau genommen beginnt freilich die Kultur des mittleren Reiches schon mit der 6. Dynastie. Zwischen dem alten und dem mittleren Reiche lagen Jahrhunderte inneren Verfalls, in denen sich der Einheitsstaat in einzelne selbständige Gaufürstentümer auflöste. Auf das mittlere Reich folgte die etwa zweihundertjährige Zwischenherrschaft eines aus dem südlichen Palästina eingedrungenen Beduinenstammes, der **Hyksos**, die in der Kunst keine Spuren hinterlassen hat; denn die sogenannten Hyksosstatuen gehören der einheimischen Kunst der 12. Dynastie an. Dann erhob sich Ägypten in der Zeit des **neuen** Reiches (17.—20. Dynastie, 1600—1100) rasch zur Weltmacht. Nach einer libysch-äthiopischen Zwischenzeit (Dynastie 22. 23) beginnt unter den saitischen Herrschern, seit 525 unter persischer Herrschaft, die **Spätzeit** (26.—30. Dynastie, 663—332). Innerhalb dieser großen Perioden heben sich die Zeiten der 4. und 5. Dynastie mit der Residenz in **Memphis** bei Kairo und der zwölften (politische Vereinigung des ganzen Landes) mit dem Mittelpunkt in **Fajum** am Mörissee, weiter die der 18. Dynastie (Thutmosis, Amenophis, Königin Hatschepsut; 1545—1350), mit der Reichshauptstadt **Theben** in Oberägypten — während die 19. Dynastie (Ramses II.) bereits einen Niedergang bezeichnet —, endlich die Zeit der letzten nationalen Dynastie, der 26. von **Sais** in Unterägypten, als Glanzpunkte der Kunsttätigkeit ab. Alles in allem genommen ist die starre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, die früher als das unverbrüchliche Gesetz der ganzen ägyptischen Kunst ausgegeben ward, in Wahrheit nur der Ausdruck späteren Verfalles oder der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Ägypten, der sich gleich bleibenden Natur des Landes gemäß, in scheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas.

Die Frühzeit. Ausgrabungen der letzten Jahre zu **Abydos**, Naga-ed-Dêr, Kôm-el-achmar (Hierakonpolis) und Nagâda in Oberägypten haben uns eine Vorstufe der Kunst des alten Reiches kennen gelehrt. Auffallenderweise sind in den Werken dieser Frühzeit die besonderen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Kunstsprache schon voll entwickelt; nur in der Technik, namentlich bei der Bearbeitung harter Gesteinsarten, ist noch eine gewisse Unsicherheit zu bemerken. Also liegt es klar zu Tage, daß die eigentlich schöpferische Zeit des ägyptischen Kunstlebens jenseits aller literarischen und monumentalen Überlieferung liegt. In der Tat sind ganz neuerdings in der Nähe von Kôm-el-achmar Werke einer **prähistorischen** Zeit Ägyptens, die vor der 1. Dynastie lag, zum Vorschein gekommen. Die Wandmalereien eines Grabes, in weiß, rot und schwarz ausgeführt, schildern große Nilbarken und ringsum das Leben am Lande, Menschen und Tiere, in deutlicher, aber höchst primitiver Bildersprache, die beweist, daß die damaligen Bewohner Ägyptens auf der Stufe afrikanischer Naturvölker standen (Fig. 23). Und doch enthalten diese Bilder manchen Keim der späteren ägyptischen Kunst. Es scheint, daß schon damals jene Formen erfunden wurden, die uns die historischen Perioden nur in fortgesetzten Umbildungen, allmählich in einem langsamen Auflösungsprozeß, vorführen. Schon damals

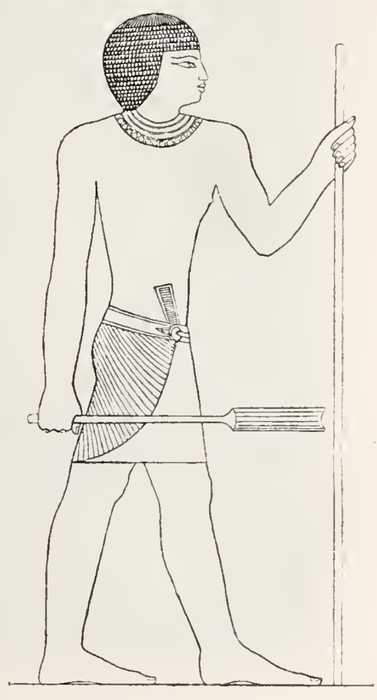


Fig. 24. Profilfigur.

wird auch jene eigentümliche Art der ägyptischen Zeichnung entstanden sein, die mit den Augen eines Kindes zu sehen scheint, jene Art von Perspektive, welche die Gegenstände noch nicht in ihr richtiges örtliches Verhältnis zu bringen weiß, jene naive Hervorhebung der Hauptperson durch überragendes Maß. Köpfe und Beine werden im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt (Fig. 24 und 50); das Streben nach möglichster Deutlichkeit im einzelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromiß in der Zeichnung. Gegenstände, welche sich hintereinander befinden, werden wie aus einer Art von Vogelperspektive über- oder nebeneinander, solche, welche sich im Inneren eines Gefäßes befinden, oben auf dessen Rande anschaulich gemacht (Fig. 25). Diese und ähnliche Züge sind der ganzen ägyptischen Kunst eigen; eben dadurch weisen sie auf eine lange Entwickelung zurück und setzen, wo sie uns in der Kunst



a. b.

Fig. 25. Darstellung einer Schale (a), in ägyptischer Zeichnung (b).





Fig. 26. Statuette aus Granit. Leiden. (Wiedemann.)



Fig. 27. Eröffnung eines Kanals. Grüner Schiefer.

des alten Reiches entgegentreten, den Bestand einer schon völlig eingebürgerten Ordnung und einer hoch über ihre Wurzeln emporragenden Bildung voraus. Aus der Frühzeit selbst haben sich mancherlei Kunstwerke erhalten. So erblicken wir in einem kleinen Sitzbilde (Fig. 26) einen Vorläufer der späteren Kolossalstatuen und Bilder von Göttern und Herrschern. Ein Relief (Fig. 27) zeigt uns den König bei der feierlichen Eröffnung eines Kanals ganz in der Gestalt und überragenden Größe wie in späteren Darstellungen. Auch in einer Elfenbeinzeichnung (Fig. 28) ist der König als Bezwinger der Beduinen ebenso dargestellt, wie in Reliefs der Sinaihalbinsel aus der Zeit der 4. Dynastie.



Fig. 28. Der König besiegt die Beduinen. Elfenbein. Sammlung Macgregor.

Ein besonders wichtiges Denkmal jener Frühzeit ist das kürzlich in Nagāda aufgedeckte Grab des Königs Menes (Fig. 29), des ersten Herrschers der ersten Dynastie. Es ist ein Ziegelbau von sehr bedeutender Größe. Dem eigentlichen Grabe gehört ein fester Bau mit fünf Kammern an, die für den Leichnam des Königs und für den Vorrat, der ihm mit ins Grab gegeben ward, bestimmt waren. Ein Kultusraum ist hier so wenig wie ein eigentlicher Wohnraum vorhanden; die Kammern dienen nur als Magazin. Nachdem das Grab gefüllt war, wurden sämtliche Türen vermauert und der ganze Bau mit einer festen kunstvollen Schale umgeben, deren aus- und einspringende, vielfach gegliederte Außenwand (Fig. 30) sich nach oben etwas verjüngte. Die Pfeilerwand nebst dem niedrigen Grenzmäuerchen ringsum machen den Eindruck starker Befestigung der Vorratskammern. Mehr noch als sonst ist es hier deutlich, daß dieser Grabbau nur den einfachen Keim enthält, aus dem sich die reicheren Grabanlagen der Folgezeit entwickelten.

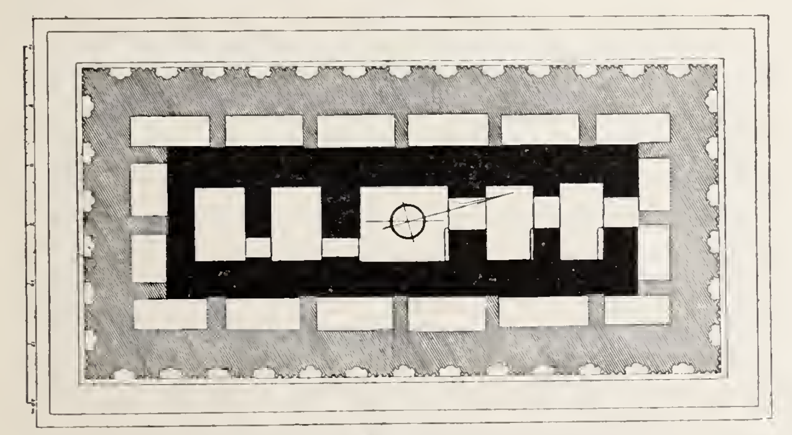


Fig. 29. Grab des Königs Menes in Nagāda.

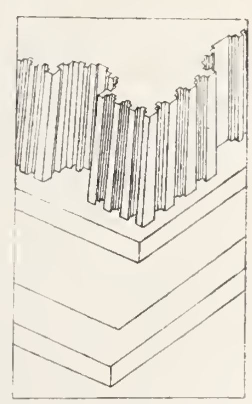


Fig. 30. Vom Grabe des Menes.

Das alte Reich. Die Denkmäler des alten Reiches danken fast ausschließlich dem Totenkultus ihren Ursprung: die Totenstadt von Memphis (Sakkara) ist der Hauptschauplatz der künstlerischen Tätigkeit. Die Grabbauten zerfallen in Königsgräber, Pyramiden, und in Gräber vornehmer Privatleute, die mit einem arabischen Worte Mastaba (Bank) genannt werden.

Nach ägyptischer, übrigens auch sonst verbreiteter Anschauung war der Mensch ein Doppelwesen. Neben dem sichtbaren Menschen stand sein unsichtbarer Doppelgänger („Ka“), der ihn durch das ganze Leben begleitete. Nach dem Tode blieb er nur durch die Fortdauer des Leibes mit der Erde in Verbindung. Obwohl aus feinerem Stoffe gebildet als der Mensch selbst, besaß doch der Ka alle Bedürfnisse und Leidenschaften des Menschen. Hunger und Durst waren ihm so wenig fremd wie Liebe und Haß. Deshalb mußten die Hinterbliebenen für sein Wohlergehen sorgen, damit der Ka ihnen zum Segen würde. Auf diesen Vorstellungen beruhte der ägyptische Totenkultus, der von jeher auf die Entwickelung der ägyptischen Kunst von dem größten Einfluß gewesen ist. Die Kunst hat die Aufgabe, den Leichnam vor der Zerstörung zu bewahren und auf diese Weise auch das ungetrübte Dasein des abgeschiedenen Körpers im Totenreiche zu schützen. In tief verborgener Kammer oder unterirdischer Gruft ruht die Mumie; der Eingang wird versteckt gehalten; ein fester Oberbau sperrt das Grab von der Außenwelt und deren zerstörenden Einflüssen ab.

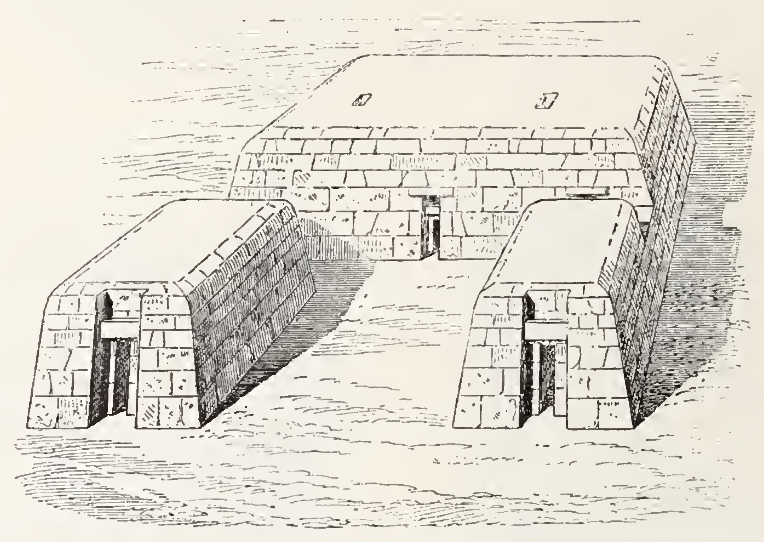


Fig. 31. Mastabas auf dem Grabfelde von Memphis. (Chipiez.)

Die Privatgräber der Vornehmen, die Mastabas (Fig. 31), haben sich aus jenem Magazinbau, wie ihn das Menesgrab aufwies, entwickelt, indem sie eine Wohnstätte und einen Kultusraum für den Toten hinzufügten. Sie bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau (je nach dem Reichtum des Erbauers), mit schrägen Außenmauern, oben mit einer Plattform abgeschlossen. Die Leiche wurde in einen 3 bis 30 Meter tiefen Schacht versenkt, der meistens bis zur Höhe des Daches der Mastaba reichte. An der Ostseite bezeichnete eine in einer Nische angebrachte Steintür den Eingang zum Grabe und gleichzeitig zum Jenseits, das man sich im Westen gelegen dachte. Sie stellte die Pforte dar, die den Toten von den Lebenden schied, durch die er frei ein- und ausgehen konnte, wenn die religiösen Vorschriften für die Erhaltung seines Doppelwesens erfüllt waren. Hier wurden die Opfergaben niedergelegt, hier sprach die Familie, nach Westen gewandt, die Gebete für das Seelenheil des Toten. Gelegentlich erweiterte sich diese Nische zu einem besonderen Kultusraum, in dessen (östlichem) Hintergrunde

dann die Scheintür angebracht war [1, 4]. Hier stand bisweilen die Statue des Verstorbenen, im Begriff, auf den unterhalb angebrachten Stufen in das Grab hinabzusteigen, um sich der Opfergaben und aller der „schönen und reinen Dinge“ zu erfreuen, die fromme Familienmitglieder ihm in Wirklichkeit oder in Nachbildungen geweiht hatten. An diesen Kultusraum schloß sich der Serdab, das abgesonderte Zimmer, in dem die Statuen des Verstorbenen Aufnahme fanden, und je nach dem Umfange des Grabes eine Reihe anderer Räume, welche die Mastaba zu einer wahren Wohnung des Toten gestalteten. Von dem plastischen Schmucke der Mastabas, Reliefs und Rundbildern, wird später die Rede sein.

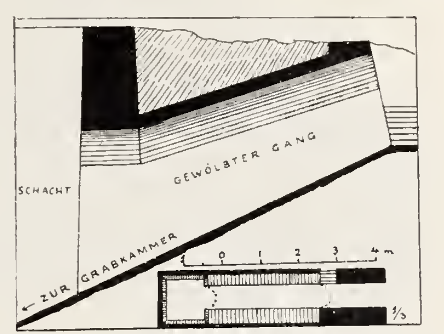


Fig. 32. Mastaba in Dendera. Durchschnitt und Grundriß. (Petrie.)

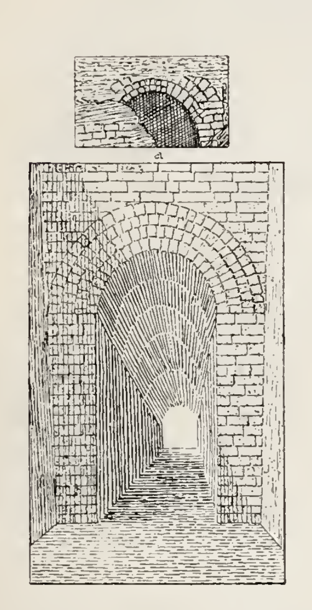


Fig. 33. Gewölbter Gang in der Mastaba Fig. 32. (Nach Petrie.)

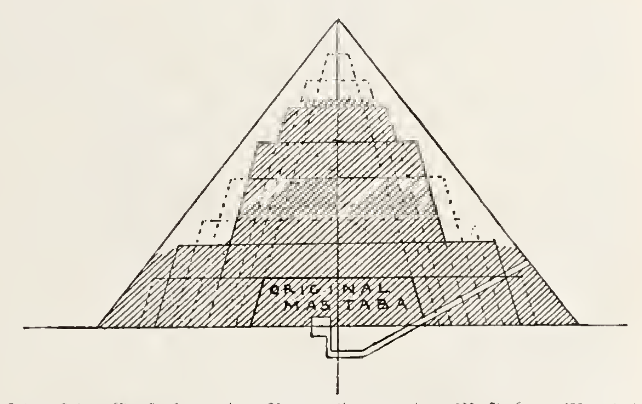


Fig. 34. Entstehung der Pyramide aus der Mastaba. (Petrie.)

Eine neuerdings in Dendera aufgedeckte Mastaba eines Privatmannes Adu (6. Dynastie, um 2600) zeigt die Eigentümlichkeit eines gewölbten Ganges, der in starker Neigung durch den Mittelschacht bis hinab zur Grabkammer führt (Fig. 32). Das Tonnengewölbe, ebenso wie die ganze Mastaba in Ziegeln hergestellt, ist im Keilschnitt ausgeführt (Fig. 33). Allerlei Unregelmäßigkeiten in der Bildung des Keilschnittes, die am oberen östlichen Eingange auftreten (Fig. 33 a), scheinen darauf hinzuweisen, daß diese Wölbungsart damals noch nicht konsequent ausgebildet war; übrigens finden sich solche Wölbungen auch schon in der Frühzeit.

Die Mastabas waren dicht um die Königsgräber oder Pyramiden geschart. Die ältesten nachweisbaren Gräber der Könige, alle in der Nähe von Memphis, stellen nur eine Abart der Mastaba dar. „Die auf die Mastaba folgende Phase der Entwickelung ist die Stufenpyramide. Die Entstehung einer solchen hat man sich etwa so zu denken, daß der Kernbau der Mastaba außergewöhnlich hoch errichtet wurde, der Schalenbau aber niedrige Dimensionen behielt. Dies würde ein zweistufiges Grab geben. Bei Umlegung weiterer Schalen von immer niedrigeren Abmessungen (Fig. 34) ergibt sich daraus die richtige Stufenpyramide, wie wir sie in der des



Fig. 35. Stufenpyramide bei Sakkāra.

Djeser bei Sakkāra (Fig. 35) vor uns haben. Diese hat sogar den oblongen Mastabagrundriß gewahrt, welcher erst in der für die Konstruktion der Schalen äußerst lehrreichen Stufenpyramide des Snefru bei Medum (Fig. 36) in das Quadrat übergeht.“ (Borchardt.) Erst nach Snefru, dem ersten Herrscher der 4. Dynastie, nehmen die Königsgräber die Form an, mit der wir den Namen Pyramide verbinden. Sollte die Knickpyramide von Dahschur (mit flacherem Neigungswinkel in ihrem oberen Teile) vor die 4. Dynastie zu setzen sein, so würde diese mit einer Pyramide gekrönte Mastaba einen anderen Übergang der Mastaba zur Pyramide darstellen.



Fig. 36. Stufenpyramide des Snefru bei Medum. (Mariette.)

Von der 4. Dynastie an werden die Pyramiden häufiger, bleiben aber während des alten Reiches im wesentlichen auf das Totenfeld von Memphis beschränkt. Nach der 12. Dynastie (um 2000) kommen sie kaum noch vor; die Pyramiden des mittleren Reiches (in Lischt, Illahun, Hawâra) sind kleiner und auch in der Anlage vielfach abweichend. Zur Zeit der 20. Dynastie (um 1100) wurden die Pyramiden nicht selten geplündert, unter der 26. (7. Jahrhundert) unter Hinzufügung mancher fremden Zutaten wieder restauriert.

Nach einer durch Herodots Bericht gestützten und im allgemeinen durch die neueren Untersuchungen bestätigten Annahme wurde der Bau in folgender Weise ausgeführt. Über der nach Art einer Mastaba angelegten Grabkammer mit dem Eingang von Norden erhob sich der



Fig. 37. Der große Sphinx und die Pyramide des Cheops. (Phot. Becker.)

Stufenbau genau nach den Himmelsrichtungen orientiert. Zunächst ward er in mäßigen Größenverhältnissen begonnen, wuchs dann aber, so lange der König lebte, nach Art von Jahresringen zu immer größerer Höhe. Dabei wurde jedoch nicht selten der erste Entwurf geändert, An- und Umbauten entstanden im Innern, und der äußere Mantel mußte erweitert werden (Pyramiden von Sakkâra und des Mencheres). War der König gestorben, so wurde der Stufenbau von oben nach unten mit Kalksteinquadern (bei der Pyramide des Mencheres in den unteren Teilen mit rotem Granit) verkleidet und dem Werke die Gestalt der abgeschrägten zugespitzten Pyramide gegeben. Demgemäß wechselt die Höhe der in fünf Gruppen errichteten Pyramiden, weil sie sich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete. Die drei größten Pyramiden, des Cheops (Fig. 37), Chephren und Mencheres (Mykerinos), bilden den Stolz der 4. Dynastie (um 2700). Von ihnen ist die des Chufu oder Cheops, deren innere Einrichtung

teilweise leicht zugänglich ist (Fig. 38), am bekanntesten. Die Aussparung hohler Räume über der Königskammer sollte wohl zu deren Entlastung dienen, wenn auch die Einzelheiten der Anlage diesem Zwecke nicht ganz entsprechen. Dagegen beweist die vollkommene Fügung und Glättung der Steinblöcke im Inneren am besten, wie hoch schon im dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung das technische Können der Ägypter gestiegen war. Die einfache Form der Pyramiden von Gise, deren Wirkung ganz auf ihrer Kolossalität und ruhigen Würde beruht, bleibt typisch. Sie wiederholt sich in allen Größen, von der riesigen, beinahe die Höhe des Straßburger Münsters erreichenden Cheopspyramide bis zu den tragbaren Zwergpyramiden, die so häufig in ägyptischen Gräbern gefunden werden.

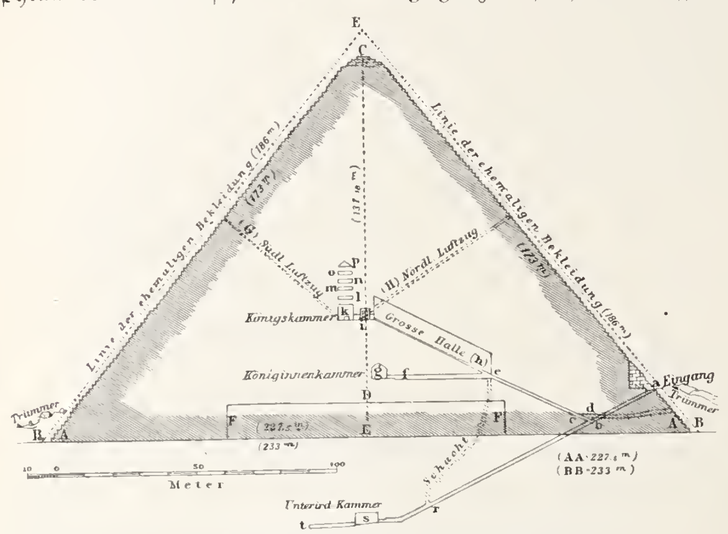
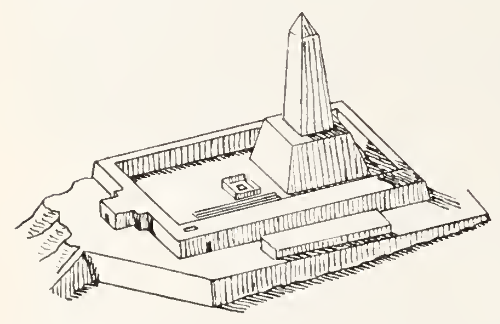


Fig. 38. Durchschnitt der Pyramide des Cheops.

Außer den Grabbauten besaß das alte Reich auch Tempel, wenn auch wegen der späteren Wiederherstellungs- und Neubauten nur wenige Überbleibsel der ursprünglichen Tempel auf uns gekommen sind. So ist kürzlich in Abusir (Busiris) der zu der Pyramide des Ne-woser-re (5. Dynastie) gehörige Grabtempel aufgedeckt worden. Ferner hat sich, abgesehen von anderen kleinen Tempeln, die als eine Art freistehenden Kultraumes im Osten der Pyramiden lagen und die Stelle der Türnische oder des Kultraumes der Mastaba vertraten, auch in der Nähe des großen Sphinxkolosses (vgl. Fig. 37) der sogenannte Sphinxtempel erhalten, der vielleicht dem Totenkult der ältesten Herrscher Ägyptens gewidmet war. Es ist ein schwerer Steinbau; außer einigen Nebenkammern und Verbindungsgängen bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der vordere quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile. Ganz eigenartig sind die Heiligtümer des Sonnengottes Re. In seinem Heiligtum zu Abu Gorâb (Fig. 39) erhob sich auf einem mastabaförmigen Unterbau ein gewaltiger Sonnenobelisk. Neben den Pyramiden bildeten die Obelisken, von gleicher Einfachheit der Form wie jene, einen der hervorstechendsten Züge in dem Landschaftsbilde des weiten, flachen Niltales; sie hatten ihren Platz besonders vor den Torbauten der Heiligtümer.


Fig. 39. Heiligtum des Re. (Borchardt 1899.)

Die Geringfügigkeit der erhaltenen Tempelreste des alten Reiches (man pflegte damals meistens mit Luftziegeln zu bauen und hölzerne Säulen anzuwenden) hat auch verschuldet, daß von Pfeilern und Säulen aus dieser Epoche nur weniges auf uns gekommen ist. Dies reicht indessen aus, um das Vorhandensein dieser wesentlichen Architekturglieder auch für jene Zeit festzustellen. Von Pfeilern ist freilich nur der viereckige in Gräbern nachweisbar, doch waren sicherlich auch andere Pfeilerformen schon damals üblich. Mit Sicherheit läßt sich erweisen, daß das alte Reich bereits die später üblichen drei Säulenformen, aus einheimischen Pflanzen ent-

wickelt, kannte, die *Lotussäule* (Fig. 40), die *Papyrussäule* (Fig. 41) und die *Palmensäule* (Fig. 42). Bei allen erhebt sich auf einer niedrigen Basis der Schaft, vom Pflanzenkapitell bekrönt; über diesem leitet eine Platte (Abakus) zu dem Hauptbalken über. Lotus- und Papyruskapitell zerfallen nun je in zwei Hauptarten: entweder bestehen sie nur aus einer einzigen Blume, die bald als Knospe, bald als voller Blütenkelch erscheint, oder aus einem Bündel von Knospen oder Blüten. Je nach diesen beiden Hauptgattungen des Kapitells richtet sich der Schaft der Säule: dort ein einzelner Pflanzenstengel, hier ein durch Bänder zusammengehaltenes Bündel; je nach den Bestandteilen des Kapitells bald runde Lotusstengel, bald dreikantige Papyrusstengel.



Fig. 40. Lotusknospenbündelkapitell aus Abusir.

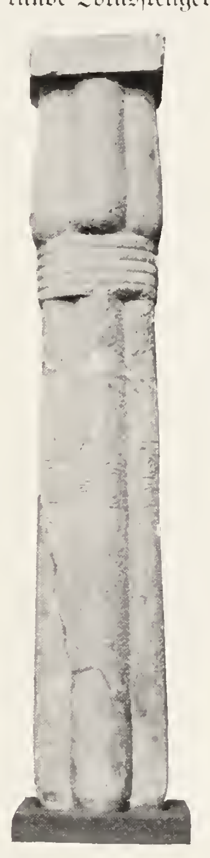


Fig. 41. Säule mit Papyrusknospenkapitell.

Fig. 42. Säule mit Palmenkapitell.

An der Papyrussäule erscheint überdies der eingezogene Fuß des Schaftes über der Basis mit Wurzelblättern der Papyrusstaude umhüllt (vgl. Fig. 73. 74).

Gleich den meisten Bauwerken hängen auch die ältesten Werke der *bildenden Kunst* mit dem Totenkultus zusammen. Von Anfang an beherrscht die Plastik und Malerei der Ägypter eine doppelte Strömung. Die eine, die man *höfische Kunst* nennen darf, die Kunst der Herrscher und der Vornehmen, zeigt einen gehaltenen, gebundenen Charakter und eine hergebrachte Stellung: eine feste Tradition beherrscht sie. Am ausdrucksvollsten gestaltet sie sich in den Porträtbildern, da die religiösen Anschauungen das Fortleben im Bilde von der Ähnlichkeit abhängig machten. Die Rundfiguren waren keineswegs für öffentliche Schaustellung berechnet, sondern wurden, sobald sie des Künstlers Hand vollendet, in die heimlichen Nischen und Gemächer (Serdab) der Mastabas eingebettet und sollten für immer profanen Augen entzogen bleiben. Bilder der Verstorbenen, ersetzen sie gleichsam die im Sarkophage bewahrte Mumie und dienen, dem abge-

schiedenen Wesen, das selbst körperlich an die Fortdauer des materiellen Leichnams oder seines Vertreters im Bilde gebunden ist, den Verkehr mit dem wirklichen Leben stetig zu unterhalten. Diese Grabstatuen — oft in mehreren Exemplaren gemeißelt — würden ihren Zweck nicht erfüllt haben, wenn sie keine Treue in der Wiedergabe der Gestalt des Verstorbenen gezeigt hätten. Man erkennt die einzelnen Persönlichkeiten in wiederholten Abbildungen selbst dann wieder, wenn sie vom Künstler verschieden im Alter geschildert werden. So kam die Bildnistreue

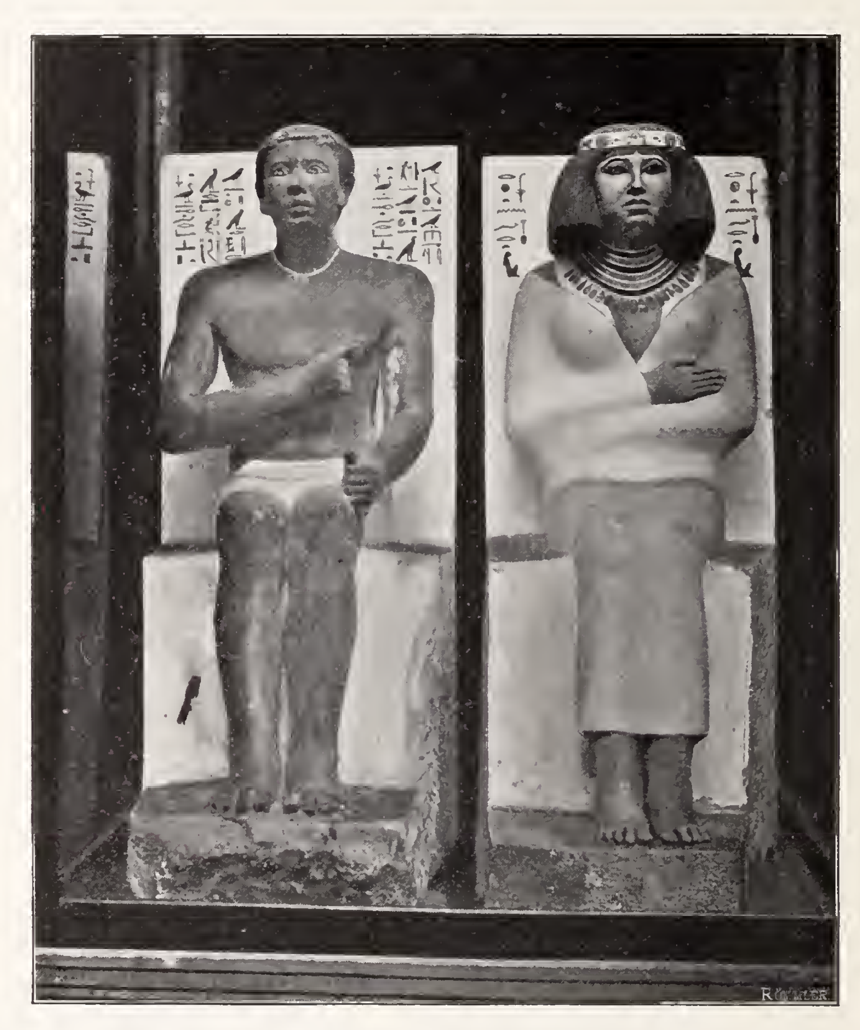


Fig. 43. Prinz Rahotep und Prinzessin Nofret aus Medum.
Kalkstein. Kairo. (Mariette.)

nicht durch den inneren Drang des Künstlers, sondern durch zwingende religiöse Gründe in die altägyptische Kunst. Auch noch in späteren Zeiten bleiben die Porträtbilder die Glanzleistung der ägyptischen Kunst. Eine kostbare Probe dieser Kunst aus dem alten Reiche bieten die Statuen des Prinzen Rahotep und seiner Gemahlin, der schönen Nofret (Fig. 43, vgl. [3, 7]); die Farbigkeit erhöht den Reiz und das sprechende Leben der Figuren. Neue Ausgrabungen in Kōm-el-achmar (Hierakonpolis) haben eine hohe technische Vollendung der Ägypter auch im Erzguß schon für den Beginn des alten Reiches klargestellt. Eine größere und eine kleinere Statue, den König Phiops (6. Dynastie) und seinen Sohn darstellend, in der üblichen Stellung (Fig. 24), zeichnen sich durch lebendige Wiedergabe und durch die Kunst aus, mit der die

1—5 Millimeter dicken Erzplatten gehämmert sind, um dann an einen Holzkern genagelt zu werden (Fig. 44).

Neben der höfischen Kunst geht die Volkskunst her. Das Gebiet ihrer Darstellungen sind die niederen, von den Königen und Vornehmen streng geschiedenen Stände mit ihren mannigfaltigen Beschäftigungen. Hier herrscht ein weit freierer Stil, eine ungehemmtere Erfindungskraft, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erscheinungen. Schon die ältesten statuarischen Werke, von denen wir eine anschauliche Kunde besitzen, zeigen das Maß äußerer Naturtreue vollauf gefüllt. Die Statuen und Statuetten sind so charakteristisch aufgefaßt, daß sie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem Schreiber im Louvre (Fig. 45), der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt und durch die Bemalung des Körpers und die künstlich eingesetzten Augen (weißer Quarz mit einem durchsichtigen Bergkrystall als Augapfel auf einem Erzplättchen) einen so lebendigen Eindruck macht, sind



Fig. 44. Von einer Erzstatue des Sohnes des Königs Phiops, aus Kom-el-achmar. (Green.)



Fig. 45. Der Schreiber. Kalkstein. Louvre.

besonders die Holzstatuen des „Dorfschulzen“ (Fig. 46) und seiner vermeintlichen Frau, von Mariette in einem Grabe zu Sakkāra gefunden, berühmt. Indessen war der „Dorfschulze“, der nach Fig. 24 zu ergänzen ist, ein hoher Beamter, so daß hier einmal der volksmäßige Stil über seinen eigentlichen Bereich hinausgegriffen hat. Ein zweiter sitzender Schreiber, ein knieender Priester (Fig. 47), der Zwerg Chnemhotep [3, 3], der Knabe mit dem Sack auf dem Rücken, der Lastträger (Fig. 48), der Bierbrauer (Fig. 49) und eine Menge ähnlicher aus dem Leben gegriffener Gestalten stehen jenen ebenbürtig zur Seite. Nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Rumpfes und der Glieder entdeckt man



Fig. 46. Der „Dorfschulze". Holz. Kairo.



Fig. 47. Priester. Kalkstein. Kairo. (Rayet.)



Fig. 48. Lastträger. Kalkstein. Kairo.



Fig. 49. Bierbrauer. Kalkstein. Kairo.

das Streben nach lebenstreuer Auffassung. Bei sitzenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten, bei stehenden der linke Fuß vor den rechten gesetzt; die Arme hängen nicht am Leibe herab, sondern zeigen mannigfache Bewegungen. Gemäß der im alten Reich üblichen Tracht überragen die nackten, höchstens mit dem knappen Schurz bekleideten Gestalten an Zahl und an künstlerischer Durchbildung die Gewandfiguren. Der scharf naturtreue Zug in der ältesten ägyptischen Kunst befremdet nur, weil uns ihre Vorgeschichte nicht mehr bekannt ist. Tritt er uns nun auch hier am reichsten und treffendsten entgegen, so stirbt er doch keineswegs später ab. Durch alle Perioden der ägyptischen Kunstentwickelung geht die volksmäßige, naturalistische Richtung, die ihre Stoffe aus dem Leben greift, wenn auch nicht immer in gleicher Stärke verfolgbar, neben der offiziellen Kunst her, die es zu großem Teil mit der Wiedergabe oder Verherrlichung der Verstorbenen zu tun hat. Letzteren Darstellungen fehlt gemeiniglich die Beseelung, die tiefere Stimmung. Sind sie bewegt, so liegt der Grund dazu nicht in innerer Leidenschaft, in einem energischen Wollen: sie äußern eine Tätigkeit, zu der Muskelkraft genügt, bei deren Vollbringen die Empfindung sich kaum regt. In der Regel aber beharren sie in vollkommener Ruhe. Daher drohte die Gefahr der Erstarrung.



Fig. 50. Antilopenträger. Aus Sakkâra. Kalkstein. Kairo. (Mariette.)

Der Stoff der Bildwerke des alten Reiches war, wenn auch hartes Gestein schon in ältester Zeit nicht ganz fehlt, doch meistens Holz oder ein weicher Kalkstein. Beide Stoffe setzten der Bearbeitung keine Hemmnisse entgegen und waren somit der Entfaltung möglichster Naturtreue förderlich. Die Holzstatuen sind noch freier in der Behandlung als die Kalksteinbilder. Mannigfache Mittel standen bereit, die natürliche Wirkung zu erhöhen. Die Statuen wurden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leinwand überklebt und mit einer dünnen Gipsschicht überzogen, wodurch alle Flächen eine größere Rundung gewinnen; die Augen wurden besonders eingesetzt. Die durchgängige Färbung (Männer meistens braun, Frauen gelb) trägt wesentlich zur Lebendigkeit der Wirkung bei. Dies gilt auch von den bemalten Flachreliefs, die das Innere der Grabkammern schmücken. Das ganze Leben des Verstorbenen zieht in diesen Reliefs an unseren Augen vorüber. Wir sehen ihn seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild im Walde, die Fische in den Teichen kennen. So erfreut sich der abgeschiedene Körper noch an dem Scheine des Lebens. Diese Bilder überraschen durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung [4, 5 Fischfang]. Namentlich gilt das von den Tierfiguren (Fig. 50), die ebenfalls in den Malereien dieser Zeit mit großer Lebendigkeit wieder-



Fig. 51. Gänse. Malerei aus einem Grabe zu Medum. (4. Dynastie.) Kairo.

gegeben werden (Fig. 51). Aber auch die Köpfe der Menschen sind höchst individuell gebildet und bieten große Abwechselung. Dabei zeigt sich auch hier ein durchgängiger Unterschied in der Darstellung von Hoch und Nieder. Die Könige und Großen bewahren die offizielle Haltung, jene Mischung von Profil in Kopf und Beinen und von Vorderansicht im Körper (S. 12), während das niedere Volk in Stellung und Bewegung völlig frei ist. Das Vermögen scharfer Beobachtung der Natur wird nur durch die Ehrfurcht vor den Mächtigen beschränkt. Eine große technische Gewandtheit spricht aus allen Darstellungen.



Fig. 53. Bärtiger Sphinx aus Tanis. Kairo. (Mariette.)



Fig. 54. Usertesen I. Aus Illahun. Kalkstein. Kairo.



Fig. 55. Statue Amenemhets III. aus dem Fajum. Sandstein. Kairo.

Das mittlere Reich. Die Kunst des mittleren Reiches setzt im allgemeinen die des alten Reiches fort, doch zeigt sich alsbald ein Wechsel des Materials. Neben das gefügige Holz und den weichen Kalkstein traten weit mehr als bisher spröde und harte Stoffe, aus Oberägypten herbeigeschafft, Basalt und Granit. Diese harten Gesteine ließen sich mit den überlieferten einfachen Werkzeugen schwer bearbeiten, jedoch erwarben die Ägypter bald eine große Fertigkeit und Vollendung in ihrer Behandlung. Mit der Neigung

zur Überwindung äußerer Schwierigkeiten steht das Auftreten von Kolossalstatuen (z. B. Amenemhets III.) in innerem Zusammenhange; auch der große Sphinx an der Pyramide des Cheops (Fig. 37) gehört vielleicht dieser Zeit an. Er stellt den König unter dem Bilde des Sonnengottes Harmachis dar, den alle Pharaonen als ihren Vater verehrten. Freilich prägt sich in dem aus dem lebendigen Felsen gehauenen Löwen mit dem Männerkopfe die Persönlichkeit des vergötterten Königs nur dürftig aus. Später treten neben solche vereinzelte Sphinxbilder ganze Reihen oder Alleen von Sphinxen mit männlichen (Androsphinx) oder Widderköpfen (Kriosphinx), oder kauernde Widder mit dem Bilde des Königs zwischen den Vorderbeinen. Zu beiden Seiten der Tempelstraßen als Wächter aufgestellt, waren sie von bedeutender dekorativer Wirkung (Fig. 52 auf S. 10).

Das mittlere Reich bietet uns, während wir aus dem alten Reich Götterdarstellungen fast nur in Relief kennen (Abusir) — einige hochaltertümliche Statuen des Gottes Min finden sich allerdings —, die ältesten erhaltenen Götterstatuen, die ernst und würdig

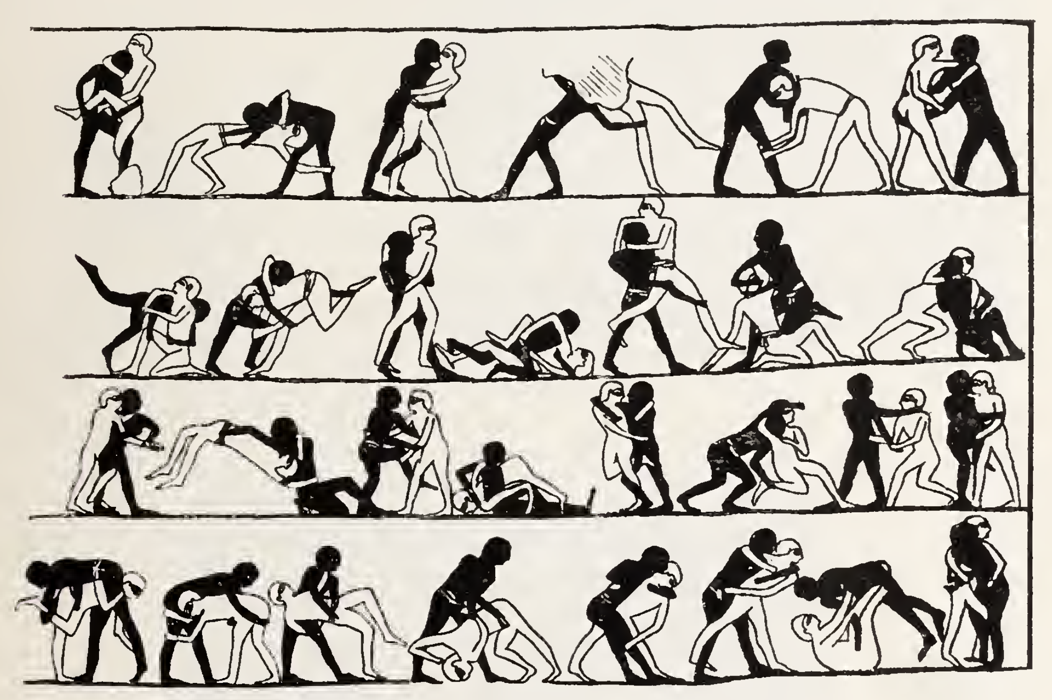


Fig. 56. Ringerszenen, Teil eines Wandgemäldes in Beni Hassan.

im Ausdruck sind (Hathorstatue in Berlin). Die zahlreichen Königsstatuen aus hartem Gestein, besonders aus der Zeit der 12. Dynastie, sind gestreckter, hagerer; die Backenknochen treten mehr hervor. Der Ausdruck der Köpfe ist entweder ernst oder er zeigt einen schwachen Versuch zum Lächeln. Dem ernsten Typus gehören sämtliche Bilder Amenemhets III. an, auch die sogenannten Hyksosstatuen, die eben diesen König darstellen; ebenso der bärtige Sphinx aus Tanis (Fig. 53). Den freundlicheren Ausdruck zeigt beispielsweise ein Sitzbild Usertesens I. (Fig. 54), nach dem Bericht eines arabischen Schriftstellers auch der große Sphinx (Fig. 37). Ein meisterhaftes Werk der höfischen Kunst dieser Zeit ist eine Statue Amenemhets III. aus dem Fajum, aus Sandstein gearbeitet (Fig. 55). Dabei läßt sich ein Unterschied in der Darstellung jugendlicher und älterer Männer beobachten. Jene geben Anlaß zu einer mehr idealisierenden Auffassung (Fig. 54, 55), die älteren werden realistischer durchgeführt (Fig. 53). Die volksmäßige Kunst ist schwächer, aber auch jetzt noch durch einzelne treffliche Werke vertreten; im ganzen läßt die Frische etwas nach.

Neben den Reliefs, die im Innern der Gebäude flach, an den Außenwänden um der deutlicheren Wirkung willen als Hohlreliefs (reliefs en creux, das heißt Reliefs mit scharfen Umrissen in die glatte Fläche hinein vertieft [3, 12]) behandelt werden, finden sich auch Wandgemälde auf mörtelbeworfener Fläche. Mit welcher Lebendigkeit die Szenen der Wirklichkeit in all ihrer Mannigfaltigkeit beobachtet und in flotter, fast kinematoskopischer Skizze wiedergegeben wurden, dafür bieten die Ringerszenen einer bemalten Wand in Beni Hassan (Fig. 56) ein treffliches Beispiel. Nur selten treten in dieser Zeit Kriegsbilder auf, dann mit deutlicher Trennung der einzelnen Szenen; fremde Völker werden in ihrer Eigentümlichkeit charakterisiert.



Fig. 57. Bruſtplatte aus Dahſchur. (De Morgan.)

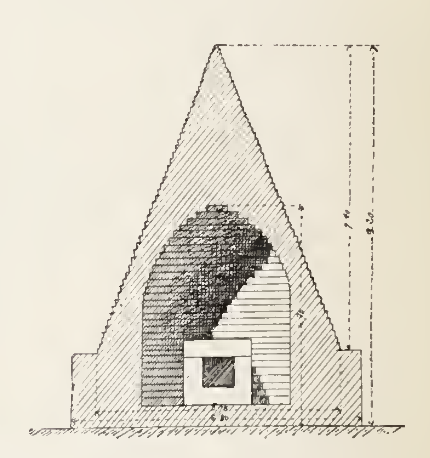


Fig. 58. Kleine Pyramide. (Maspero.)

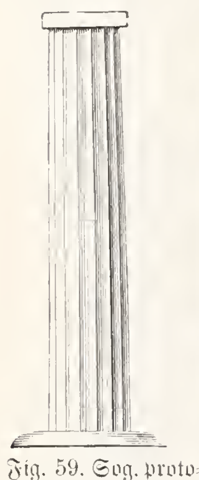


Fig. 59. Sog. protodoriſche Säule von Benihaſſan.



Fig. 60. Felsfaſſade von Benihaſſan. (Mariette.)



Fig. 61. Lotosbündelſäule mit Knospenkapitell. (Borchardt.)

Auch die Kleinkunst, in der sich überhaupt eine Stärke der Ägypter zeigt, ist schon im mittleren Reiche in hervorragenden Leistungen vertreten; so in den Schmucksachen von Dahschur, aus der Zeit Amenemhets III. Fig. 57 zeigt ein Brustgehänge aus Gold, durchsichtig gearbeitet, so daß ein Zellenmosaik von bunten Steinen (Lapis Lazuli, Cornalin und Smaragd), von Goldstreifen umsäumt, entsteht: oben der Geier der Göttin von El Kab, unten in streng symmetrischer Darstellung Amenemhet als Sieger, der ganze Grund reich ausgefüllt.

Auf dem Gebiete der **Baukunst** sind Tempel auch noch in dieser Periode nur in spärlichen Trümmern erhalten. Die Pyramiden kommen, wie bereits oben bemerkt, im Laufe des mittleren Reiches ab; eine kleine Pyramide dieser Zeit findet sich in Dahschur (Fig. 58). Entsprechend der Dezentralisation des Reiches und der wachsenden Macht der Gaufürsten setzen jetzt die Großen ihren Stolz darein, ihre Gräber in ihren eigenen Gauen anzulegen. An die Stelle der Mastabas treten mehr und mehr **Felsengräber**, von sehr verschiedenem Grundplan, mit teilweise gewaltigen Felskammern (Siut). Die einzelnen Pfeiler- und **Säulenbildungen** des alten Reiches machen mannigfaltigeren Gestaltungen Platz. Vielleicht schon älteren Ursprungs ist die sogenannte protodorische Säule (Fig. 59), die als eine mehr vereinzelte Erscheinung an den Felsgräbern von Benihassan (Fig. 60; 12. Dynastie, um 2000) vorkommt. Sie ist aus dem vierseitigen Pfeiler entstanden, der durch Abfasung zunächst zur acht-, dann zur sechzehnseitigen Säule wird. Auf einem platten, rundlichen Fuß erhebt sich die sechzehnseitige, leicht gefurchte Säule, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name, den man dieser Säulenform gegeben hat, bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in Erinnerung, doch ist nur eine äußerliche, nicht einmal vollständig zutreffende Ähnlichkeit vorhanden (vor allem fehlt der dorische Echinos); keineswegs darf man in ihr ein von den Griechen benutztes Vorbild erkennen. Besonders beliebt ist im mittleren Reiche die ja auch schon früher (Fig. 40) nachweisliche Lotusbündelsäule mit Knospenkapitell (Fig. 61), deren Stamm aus mehreren zusammengebundenen Stengeln besteht; desgleichen die Säule mit dem Papyruskapitell (Fig. 62, vgl. Fig. 41); ebenso findet sich die Säule mit dem Palmenkapitell, dessen Blätterkrone oben einen leichten Überschlag bildet (Fig. 63, vgl. Fig. 42); ja vielleicht gehören schon die Anfänge der später so beliebten Säulen mit dem Hathorkapitell (ein Kopf der Hathor an allen vier Seiten, vgl. Fig. 102) in diese Periode.

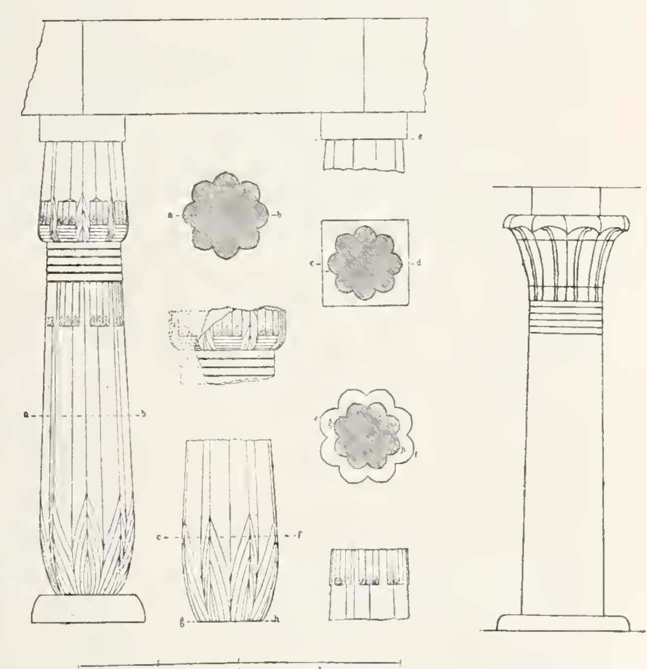


Fig. 62. Papyrusbündelsäule mit Kospenkapitell. (Borchardt.)

Fig. 63. Palmensäule. Borchardt.)

Das neue Reich. Nach der Zwischenherrschaft der Hyksos beginnt das neue Reich mit der Hauptstadt **Theben**, wo starke, auf ihre kriegerische Macht gestützte Herrscher den alten Feudalstaat brechen. Das Gebiet des „hunderttorigen“ Theben greift auf beide Ufer des Nil über; es umfaßt am linken Ufer unterhalb des steilen Wüstenrandes die Ruinenstätten von Dêr-el-Bahri, Gurna und Medinet Habu, sowie den Tempel Amenophis' III. und das Ramesseum, ferner Gräberanlagen in den Bergen, in der flachen Ebene des rechten Ufers die Orte Luksor und Karnak; also gegen Westen, den Sitz der Totenwelt, die Gräber, östlich vom Fluß die Stadt der Lebenden. Eine straffere Zentralisation des Staates tritt ein und unterdrückt Sonderbestrebungen; statt dessen werden die einzelnen Herrscher, namentlich seit der 18. Dynastie, auch für die Kunst bestimmend. Ägypten war eine Weltmonarchie geworden und drang wiederholt

siegreich in Asien vor; es mußte seine syrischen Eroberungen mehrere Jahrhunderte zu behaupten und stand dadurch fremden Einflüssen leichter offen. Ähnliche Zustände wie in Assyrien verliehen auch der Kunst einen verwandten Charakter; wahrscheinlich entlehnte sie sogar den assyrischen Werken einzelne Motive (Volute, Flügelgestalten und andere; die in der assyrischen Kunst besonders beliebte Rosette findet sich schon am Kopfschmuck der Nofret Fig. 43). Der höfische Charakter überwiegt, die Bilder erscheinen zum größten Teil der Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige geweiht, deren Großtaten den Künstlern unerschöpflichen Stoff bieten. Schlachtenschilderungen, im alten und mittleren Reich noch selten, nehmen jetzt einen breiteren Raum ein, aber anstatt klar geschiedener Szenen greift ein Durcheinander von Szenen und Figuren um sich (vgl. Fig. 89). Historische und mythologische Stoffe werden beliebt, während die Kunst des alten Reiches ausschließlich, die des mittleren vorwiegend das harmlose

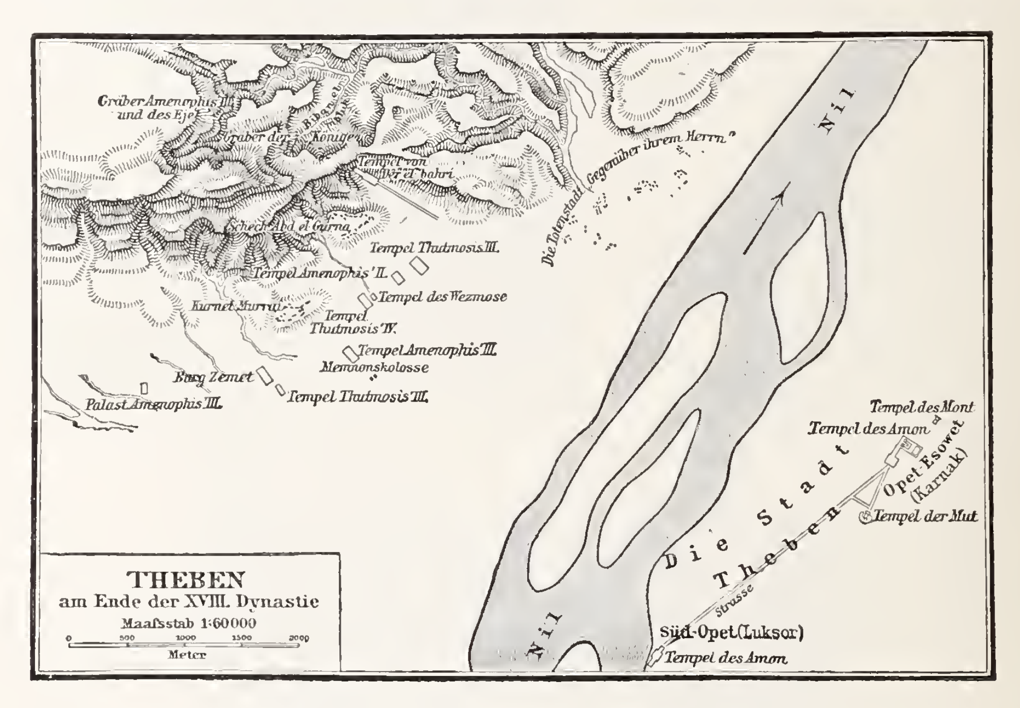


Fig. 63a. Karte des alten Theben. (Steindorff.)

Privatleben schilderte. In den Zügen der Götter und der Könige ist ein schon im mittleren Reich angestrebtes stereotypes Lächeln zu vollem Durchbruch gekommen. Die Tracht wird voller und reicher.

Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Haben sich auch, wie bereits bemerkt, aus den älteren Perioden nur geringe Tempelüberreste erhalten, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß das neue Reich nur die Formen beibehielt, die die Natur des Landes und die religiöse Sitte unauslöschlich der Architektur aufgeprägt hatten. An den Dämmen aus getrocknetem Nilschlamm, die ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, hatten die Ägypter zuerst den Bausinn geübt. Die Böschungen der Dämme boten ihnen die Richtschnur für die Art, wie Mauern zu errichten waren: sie gaben ihnen durchgängig eine abgeschrägte Gestalt. Wären Steinquadern das ursprüngliche Baumaterial gewesen, so hätten die Ägypter wohl die Wände senkrecht gestellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böschung festgehalten. Die Häuser wurden, soweit nicht Holz und Binsengeflecht für einfache Hütten

ausreichten, aus ungebrannten Lehmziegeln errichtet, Türen und Fenster mit Holzbalken umrahmt, oben an der Tür eine drehbare Walze zur Befestigung einer Matte angebracht. Bei Übertragung dieser Bauweise auf Tempel und andere ansehnlichere Bauten bemühte man sich, den wenig ansehnlichen Baustoff zu verbergen, belegte die Außenflächen mit großen Platten und verkleidete so den ärmlichen Kern. Dieses System der Verkleidung blieb auch dann in Kraft, als durchgängig Quadern zum Bau verwendet wurden. An den Tempelfassaden zeigen sich die Grundzüge deutlich verkörpert.

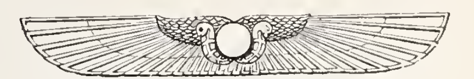


Fig. 64. Sog. geflügelte Sonnenscheibe.

Die Fassade (Pylon, das heißt Torbau [2, 7], vgl. Fig. 99) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen die sich ein niedriger Eingang schiebt, oben in der Hohlkehle mit der schon

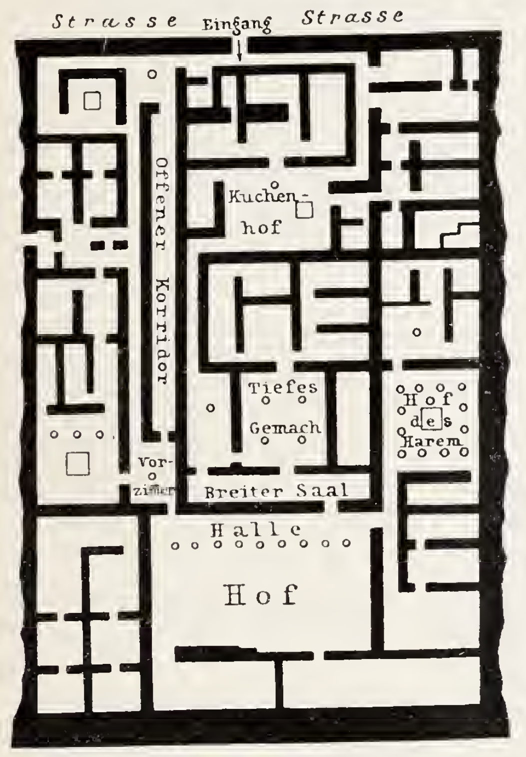


Fig. 65. Ägyptisches Wohnhaus. (Borchardt.)

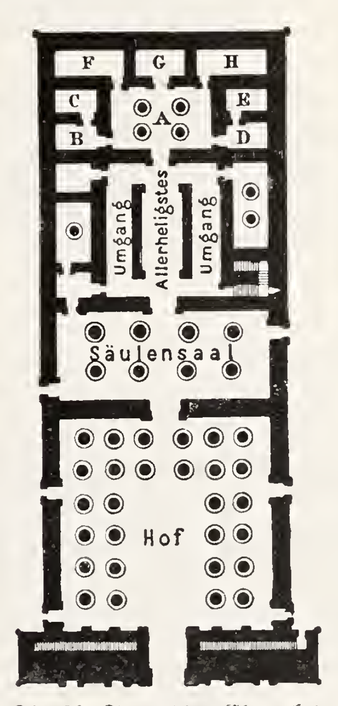


Fig. 66. Tempel des Chons bei Karnak. (Borchardt.)
A—H Schatzkammern u. dergl.

im alten Reich vorkommenden geflügelten Sonnenscheibe (Fig. 64) geschmückt. Die Mauern jedes Flügels sind abgeschrägt, oben durch ein in Ägypten regelmäßig wiederkehrendes Gesims, das aus Hohlkehle und Platte besteht, geschlossen, an beiden Seiten durch Rundstäbe gesäumt, Nachfolger der mit Bändern umschnürten Eckstäbe der alten Schilfarchitektur. Die Wand, vollständig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und bemalten Hohlreliefs von kräftiger Schattenwirkung bedeckt, erinnert an einen ausgespannten Bildteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf diese Anordnung und Dekoration der Tempelfassaden übte die Einrichtung des Gottesdienstes großen Einfluß.

Der ägyptische Tempel ist seiner Anlage nach aus dem Wohnhaus hervorgegangen, das im wesentlichen dreiteilig ist (Fig. 65). Auf eine Vorhalle folgt ein breit hingelagerter Saal, sodann ein drittes, in die Tiefe sich erstreckendes Gemach, das auch wohl mehrgeteilt ist. Ein Hof vor der Halle, verschiedene Nebenräume (Schlafzimmer, Küche, Dienerwohnungen), oft auch ein Garten, vervollständigen das Haus, das in geräumigerer Anlage und reicherer Ausstattung

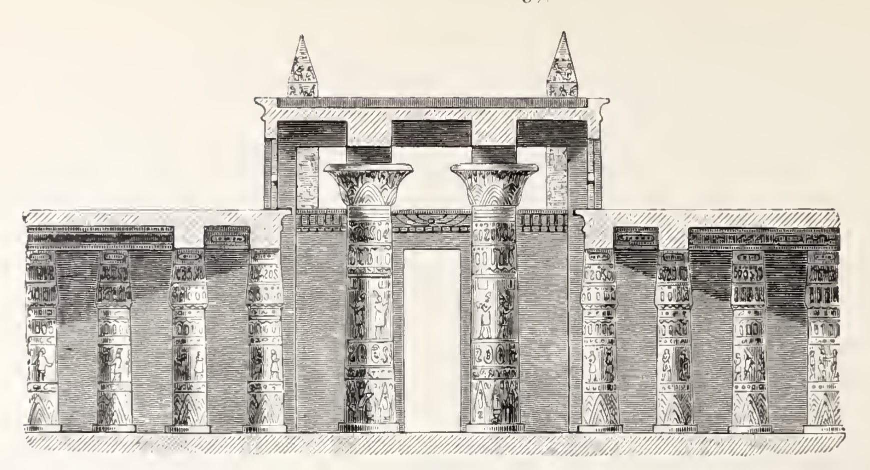


Fig. 67. Ammontempel zu Karnak. Durchschnitt des Säulensaales.

sich zum Palast erweitert (Palast Amenophis' III. südlich von Medinet Habu, Amenophis' IV. zu Tell-el-Amarna). Dieser Anlage entspricht im ganzen der Tempel als „Haus des Gottes“ (Fig. 66). Jedoch ist er kein festgeschlossener Bau, sondern umfaßt einen ganzen Bezirk von offenen und geschlossenen Räumen. Er läßt sich mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumen zu beiden Seiten liegende Sphinxe oder Widder. Die Prozession gelangt auf diesem Wege zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse stehen und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt ward [2, 7]; sodann durch das Tor in den offenen, an drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Hof (Peristyl), dessen Wände mit Königstaten und Göttergeschichten bedeckt sind. Ein Pylon schließt den Hof ab und leitet in einen zweiten bedeckten Säulensaal (Hypostyl), in dem meistens eine mittlere höhere Säulenreihe wiederum die Straße bezeichnet; die größeren Säulen tragen dann eine erhöhte Decke, so daß eine Art höheres Mittelschiff entsteht, dessen in weiten Fenstern geöffnete obere Wände dem Saale sein Licht zuführen (Fig. 67). Hier tritt dem Beschauer am deutlichsten die Auffassung des Tempels als eines Abbildes der Welt, wie sie dem Ägypter erschien, in der ganzen Ausschmückung entgegen. Von dem Boden, der mit seiner Pflanzendekoration das überschwemmte Nilland darstellte, wächst der ebenfalls in all seinen Gliedern und seiner Bemalung der Pflanzenwelt nachgebildete Säulenwald empor, dessen dichtgedrängte mächtige Stämme einem Urwald gleichen (Fig. 68). Über dem Ganzen schwebt die Decke, durch Sterne als Abbild des Himmels bezeichnet. Es folgen noch weitere Säulen-



Fig. 68. Säulenhalle in Karnak.

hallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem König oder Oberpriester zugängliche Allerheiligste (Sekos) erreicht wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild in einer Barke ruhte. Der große Tempel des Amon zu Karnak in Theben [2, 3], dessen Anfänge in die Zeit der 12. Dynastie fallen und der nachmals von den Pharaonen der 18. und 19. Dynastie erweitert wurde (Fig. 68. [2, 4, 5]), gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines ägyptischen Tempels; sie wiederholt sich, wenn auch in beschränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chons in Karnak (Fig. 66). Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer, den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie das der Tempel von Gerf Husen (Fig. 69) in Nubien zeigt. Der hintere Teil des Tempels ist hier in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

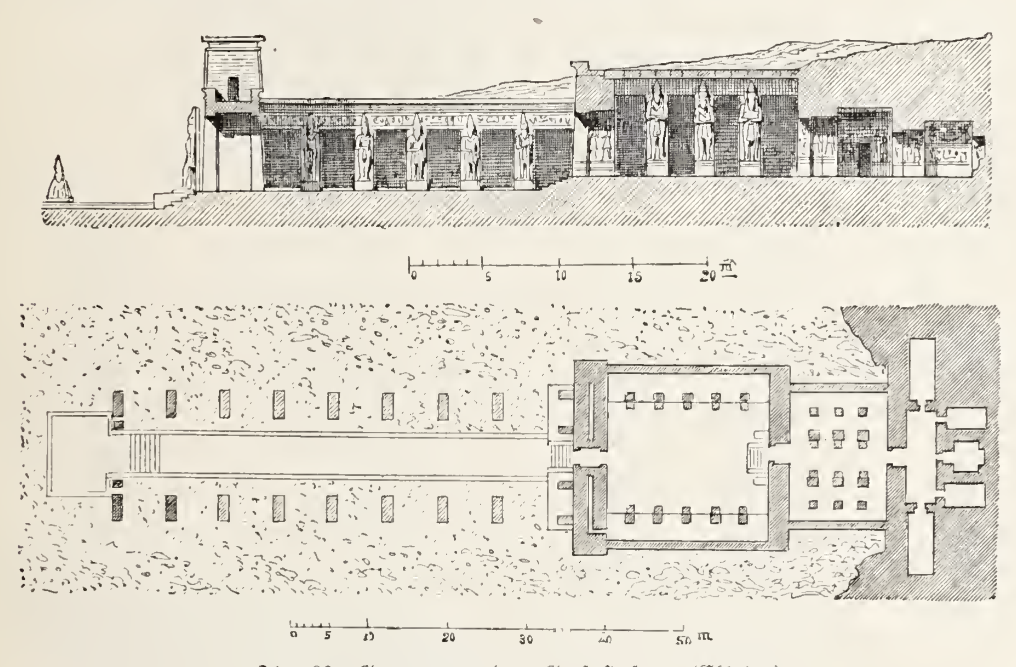


Fig. 69. Grottentempel zu Gerf Husen. (Chipiez.)

Die Wirkung der ägyptischen von festen Mauern umschlossenen, nur in den Pylonen in die Höhe strebenden Tempelanlagen (vgl. Fig. 99) beruht weder auf einer Geschlossenheit der Anlage, noch auf festen Verhältnissen der einzelnen Bauglieder zueinander, sondern neben dem reichen Farbenschmuck auf dem Eindruck der gewaltigen breit hingelagerten Massen, der mit der weiten umgebenden Ebene zusammenstimmt. Wo es sich darum handelte, höher gelegene Punkte mit Bauwerken auszustatten, wußten die Ägypter auch andere Mittel anzuwenden.

So erscheinen völlig abweichend von den großen Tempelanlagen in Luksor (Fig. 70) und Karnak, überhaupt von der herrschenden Weise, mehrere kleinere, kapellenartige Bauten, rechteckige Gemächer, von einer schmalen offenen Halle umgeben. Der erst im vorigen Jahrhundert zerstörte Tempel auf der Insel Elephantine bei Syene (Assuan), von Amenophis III. (18. Dynastie) erbaut, veranschaulicht am besten diese Baugattung (Fig. 71). Auf hoher Sockelmauer erhebt sich die Halle; nur den Eingang schmücken Säulen, sonst wird das Gesims von einfachen Pfeilern getragen. Den anmutigen Bau umgab einst ein Palmenhain. Der leise Anklang an griechische Tempel mit ihrer freien Ringhalle von Säulen darf nicht zu dem Glauben an einen Zusammenhang verleiten. Jene kleinen Tempel danken neben ihrer hohen

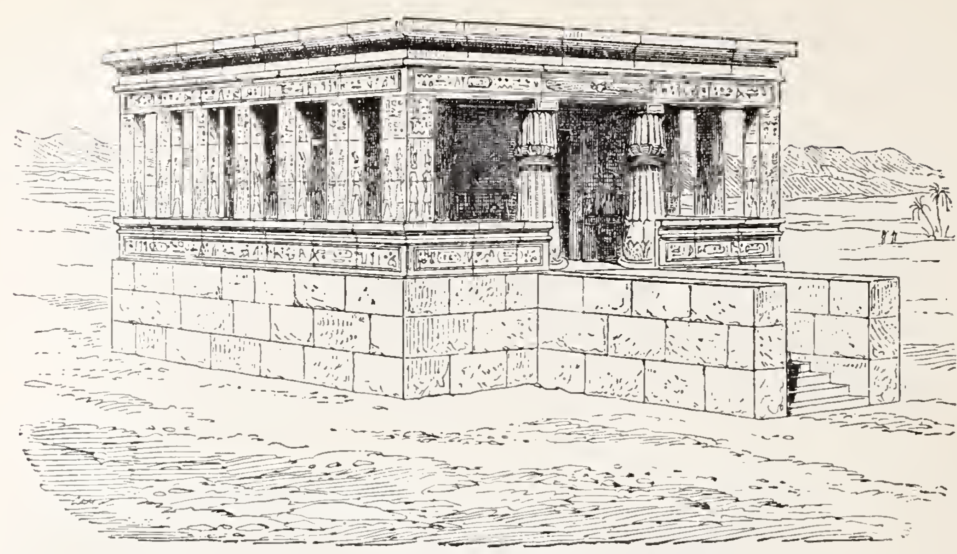


Fig. 71. Tempel von Elephantine. (Chipiez.)

Lage einem bestimmten Lokalkultus den Ursprung; in den einzelnen Gliedern zeigen sie den rein ägyptischen Charakter.

Die Könige durften mit Recht ihre oft maßlose Baulust zu den unerläßlichen Regentenpflichten zählen. Die Tempel verbreiteten ihren Ruhm, besiegelten die Freundschaft mit den Göttern, sicherten so lange sie lebten und nach ihrem Tode ihr Heil. So begreifen wir den Stolz der Könige, die so gewaltige Werke schufen. Hinter den Königen und ihren bauleitenden Verwaltungsbeamten, die eine hohe Stellung in der Gesellschaft einnahmen und deren Amt sich



Fig. 70. Tempel in Luksor. (Steindorff.)

vom Vater auf den Sohn zu vererben pflegte, traten die Architekten ganz zurück und blieben in den Bauinschriften ungenannt. Sie konnten keine reiche schöpferische Phantasie entfalten, da die Tempel, aus lose aneinander gereihten Teilen bestehend, dem Sinne für harmonische Verhältnisse keine Nahrung boten; oft ist freilich die Unübersichtlichkeit der Anlagen die Folge davon, daß sie nicht aus einem Guß entstanden sind, sondern Jahrhunderte daran gebaut haben. Dagegen verstanden die Baumeister ihre Werkleute technisch zu schulen. Aus härtestem Stoff und mit einfachen Werkzeugen bildeten sie schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und

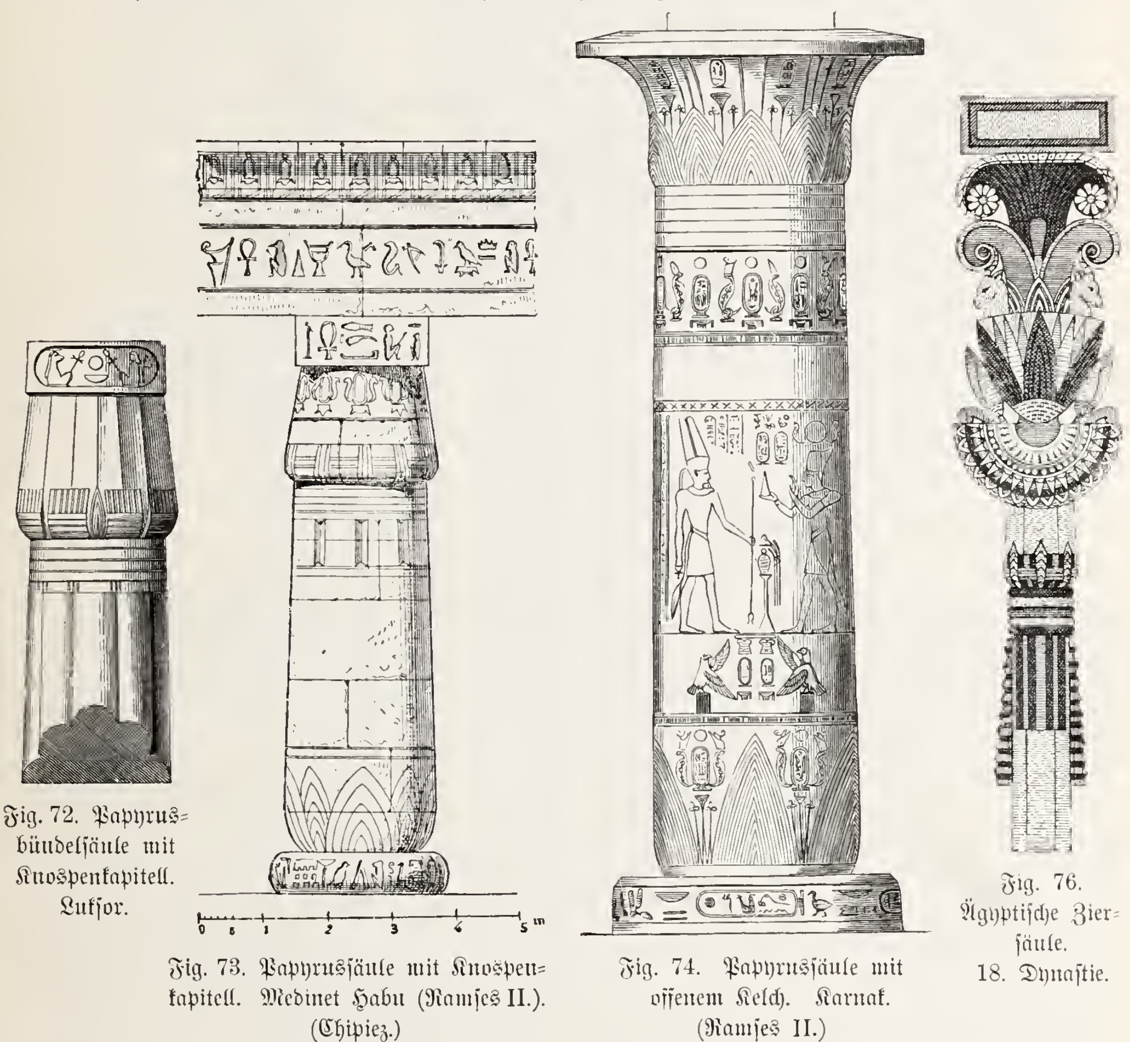


Fig. 72. Papyrusbündelsäule mit Knospenkapitell. Luksor.

Fig. 73. Papyrussäule mit Knospenkapitell. Medinet Habu (Ramses II.). (Chipiez.)

Fig. 74. Papyrussäule mit offenem Kelch. Karnak. (Ramses II.)

Fig. 76. Ägyptische Ziersäule. 18. Dynastie.

Pfeiler durch Größe und Schönheit der Arbeit hervor. Die mannigfachen Säulenformen der älteren Zeiten (S. 19. 27) werden meistens beibehalten und reicher ausgebildet, jedoch wird die Lotussäule seltener und die Papyrussäule überwiegt, sowohl die mit Knospenkapitell, bald der Länge nach in Flächen und Stengel zerlegt (Fig. 72), bald glatt, ohne solche Einteilungen (Fig. 73), wie namentlich die mit offenem Kelch (Fig. 74). Ihr weit ausladendes Glockenkapitell erscheint geeignet zum Tragen schweren Gebälkes, und der dicke glatte Stamm bietet für Entfaltung reichen bildlichen Schmuckes den passenden Raum; zugleich aber läßt die Abdrehung des Stammes die einzelne Säule weniger als Sonderwesen erscheinen, vielmehr sich dem Gesamtbilde des Säulenwaldes (Fig. 68) unterordnen. Auch die Säulen mit Hathorkapitellen treten immer häufiger und in mannigfacheren Formen auf (Dêr-el-Bahri); Palmensäulen begegnen dagegen

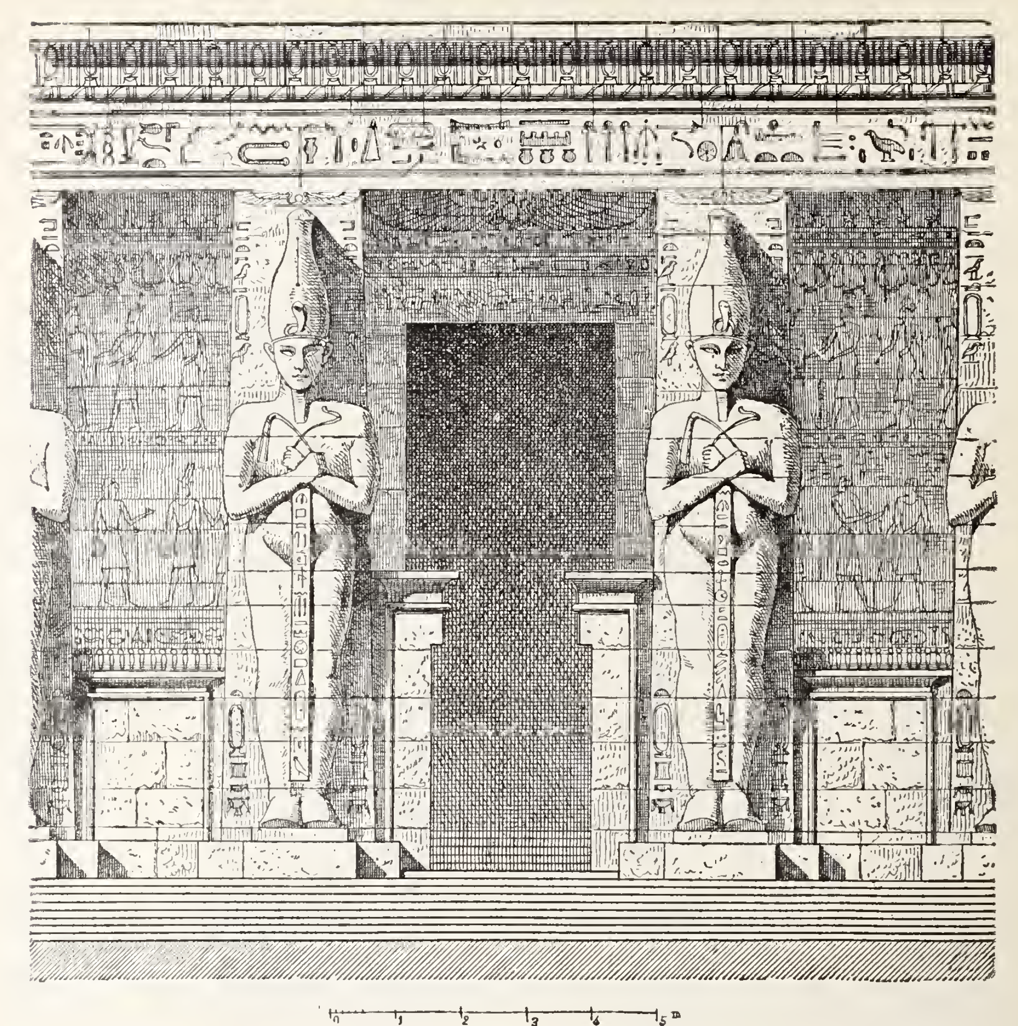


Fig. 75. Pfeiler vom Ramesseum. (Chipiez.)

selten. Im allgemeinen macht sich neben reicherer Entwickelung der Säulen doch auch eine gewisse Verarmung der Formen geltend, auch bringen Verbindungen von Säulenschäften mit Kapitellen verschiedenen Ursprungs ein unorganisches Element hinein. Daneben empfangen auch die Pfeiler plastischen Schmuck, bald emporstrebende Pflanzendekoration, bald vortretende Gestalten des Osiris (Ramesseum, Fig. 75, Abu Simbel, Medinet Habu, Gerf Husên, Fig. 69), oder die Flächen der Pfeiler, die oben mit Wulst und Hohlkehle oder Hathormaske (Abu Simbel) abschließen, nehmen farbenprächtige Malereien auf. Das Streben nach reicherer Wirkung läßt die Beziehungen der Kapitellformen auf ihre Naturvorbilder in Zeichnung und Färbung immer mehr zurücktreten. Wie groß die Freude an mannigfaltiger Formen- und Farbenfülle sich entwickelt, zeigen besonders deutlich die im Palast Amenophis' III. jüngst zu Tage getretenen hölzernen Ziersäulen, dergleichen öfter an den Wänden bloß gemalt erscheinen (Fig. 76, S. 33): über dünnem Schaft bilden mehrere Kapitelle übereinander einen phantastischen Abschluß, durch Farbenpracht blendend. Die Verdoppelung der Volute im Kapitell ist deshalb interessant, weil sie sich auch in der babylonisch-assyrischen Kunst findet (Fig. 115. 121). Der Massenverbrauch und die Kolossalität der Bauten führen zur Zusammenstückung der Säule aus einzelnen Blöcken, die früher nicht üblich war.

Neben den großen, nach außen fest abgeschlossenen Tempelanlagen und den kleinen säulenumgebenen Kapellen kennt das neue Reich auch **Grottentempel** (Speos, Hemispeos), besonders in Nubien, wo freistehende Tempel der Zerstörung leichter ausgesetzt waren. Das berühmteste Beispiel bietet der Felsentempel von Abu Simbel (Fig. 77. [1, 6]), von Ramses II., dem baulustigsten aller Pharaonen, zur Erinnerung an seine Siege über Äthiopen und Syrer errichtet. Die üblichen drei Räume, Vorhalle, Hauptsaal und Ruhekammer (Sekos) des göttlichen Herrschers, finden sich auch hier, statt des Vorhofes treten aber vier gewaltige sitzende Kolosse, 20 m hoch, dem Beschauer entgegen, unmittelbar der abgeböschten Fläche des Sandsteinfelsens abgewonnen.

Mit diesen Felstempeln sind am nächsten verwandt die im neuen Reiche so beliebten **Felsgräber**, die, der felsigen Umgebung Thebens entsprechend, an die Stelle der alten Mastabas von Memphis treten. Doch zeigt sich die Veränderung nicht schroff und plötzlich. Auf dem alten Totenfelde von Abydos klingt die Pyramidenform aus. Das Grab wird nach Art eines Hauses über der Erde angelegt und aus Ziegeln errichtet; über dem viereckigen Unterbau erhebt sich eine kleine hohle Pyramide. Die Felsengräber von Benihassan (12. Dynastie) mit ihren aus dem lebendigen Felsen gehauenen Fassaden (Fig. 60) hatten bereits die thebanischen, am linken Nilufer in den Kalksteinfelsen des libyschen Gebirgszuges ausgehöhlten Grabanlagen vorbereitet. Am berühmtesten sind die Königsgräber (18.—20. Dynastie) in der abgelegenen, durch Kastelle beschützten Schlucht Bibān-el-Mulūk. Auch in diesen Grabbauten des neuen Reiches wird der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen. Tiefe, stollenartig in den Felsen getriebene, mit farbigen Bildern der Höllenschrecken geschmückte Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. Grabkapellen sind mit diesen Geheimgräbern nicht vereinbar. An ihre Stelle treten am Rande der Hochebene, von den Felsgräbern



Fig. 77. Felsfassade von Abu Simbel. (Phot. Becker.)



Fig. 78. Die Kolosse vor dem Tempel Amenophis' III. in Theben, rechts die „Memnonsäule". (Mariette.)

vollständig abgetrennt, selbständige größere Tempel, mit den Göttertempeln in Luksor und Karnak vielfach übereinstimmend. Am bekanntesten ist der Tempel Amenophis' III. (18. Dynastie, gegen 1400) wegen der beiden Memnonskolosse, Bildnisse des Königs, die einst vor dem Pylon des Tempels errichtet waren (Fig. 78). Wenig älter ist der von der Königin Hatschepsowet (18. Dynastie) errichtete umfangreiche Grabtempel von Dēr-el-Bahri, in überaus großartiger Lage unter dem steilen Absturz des Wüstenrandes (Fig. 79). Andere solche Tempel gehören den mächtigen Königen der 19. Dynastie (14. und 13. Jahrhundert) an, der Grabtempel Sethos' I. zu Gurna und das Ramesseum Ramses' II. (vgl. Fig. 75), ferner der Tempel Ramses' III. (20. Dynastie) zu Medinet Habu. Überall ist es der vergötterte König, der hier verehrt wird, dessen Tempel daher den Tempeln der wirklichen Götter gleicht.

Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesige in allen Maßen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bilderschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die eintönigen Linien unterbrechend, hinzuträte. Bemalte Flach- oder Hohlreliefs schmücken die Wandflächen, Statuen treten vor die Pylonen oder lehnen sich an die Pfeiler an. Durch diese Verbindung mit der Architektur wird aber auch der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweise Aufstellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und lassen sie leicht starr aussehen. Sie sind dem Gesetze der Symmetrie untertan und entbehren, wozu schon die meistens kolossalen Verhältnisse auffordern mußten, des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie da sitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf geradeaus gerichtet (Fig. 78), wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen (Fig. 77), erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Jene die Fassade des Felstempels von Abu Simbel schmückenden

Kolosse (Fig. 77) oder das in der Römerzeit so berühmte Memnonsbild (Fig. 78) dürfen nicht vom rein plastischen Standpunkte beurteilt werden. Sie würden bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt.

Auch in der bildenden Kunst des neuen Reiches herrscht noch der alte Gegensatz zwischen der höfischen und der Volkskunst, nur verschiebt sich allmählich deren Verhältnis zueinander. Denn obschon die lange Reihe von sechs Jahrhunderten, die das neue Reich umfaßt, gegenüber den früheren und den späteren Perioden einen gemeinsamen Kunstcharakter darbietet, so ist sie doch durchaus nicht stabil. Sie weist vielmehr eine Entwickelung auf, die dem zentralisierten Staat entsprechend wesentlich unter dem Einfluß der einzelnen Pharaonen steht, ja zum Teil deren ganz persönliches Gepräge trägt. Ihren Höhepunkt erreicht sie während der 18. Dynastie (etwa 1545—1350). Zunächst herrschen noch die Überlieferungen des mittleren Reiches.

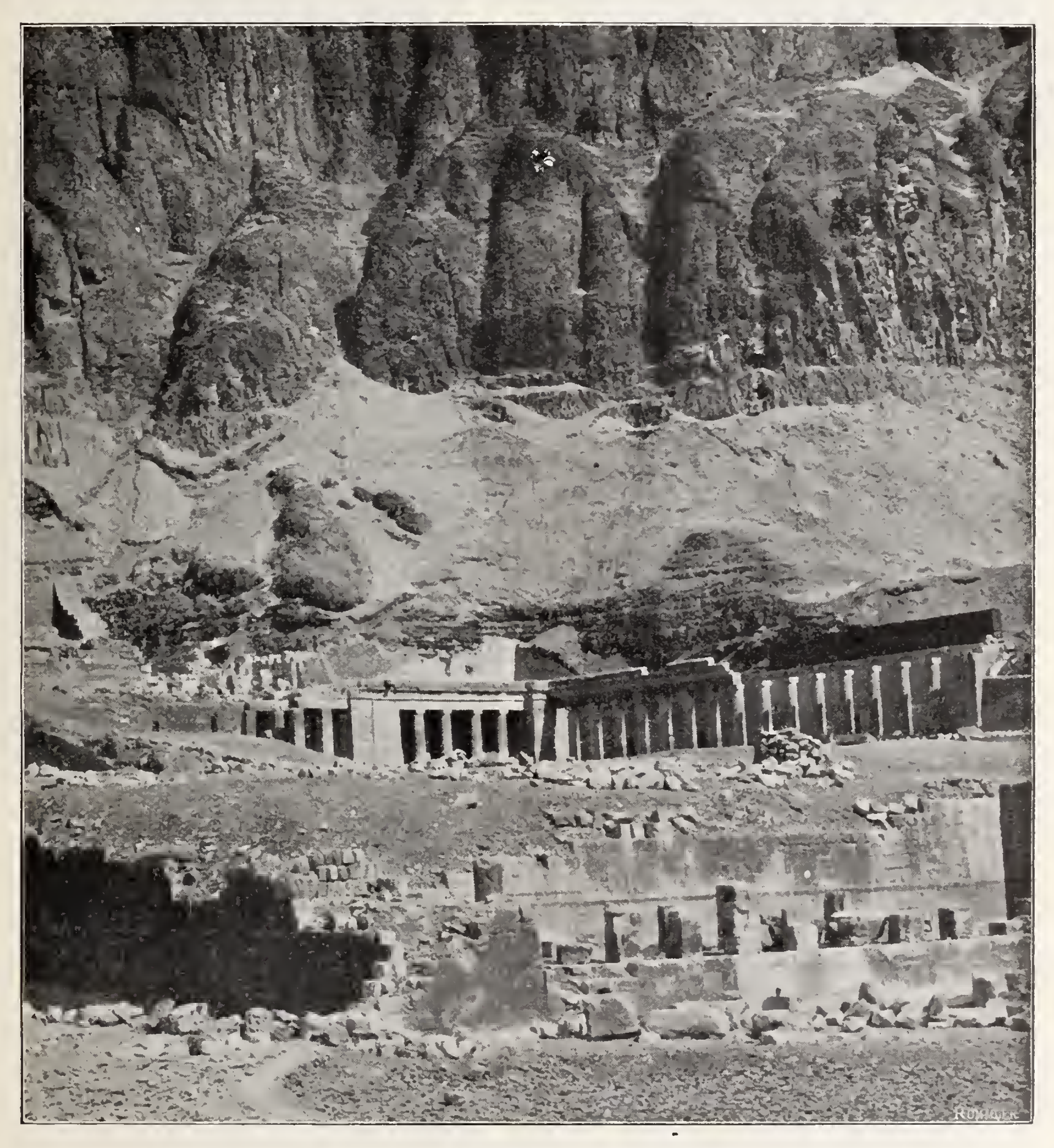


Fig. 79. Grabtempel der Thutmosiden zu Dêr-el-Bahri. (Mariette.)



Fig. 80. Amenophis III. Rosengranit. (Steindorff.)



Fig. 81. Ramses II. Schwarzer Stein. Turin



Fig. 82. Merneptah. Theben. (Petrie.)



Fig. 83. Kopf Amenophis' III. Theben. Kalkstein. Berlin. (Steindorff.)

Während die Volkskunst die Eigenart der Kunst auch jetzt noch am besten kundgibt, ist die traditionelle Hofkunst fast nur noch in technischer Hinsicht von Interesse. Das leise Lächeln, das sich in den Köpfen des mittleren Reiches mitunter hervorwagte und das manche Künstler noch immer hervorzuzaubern wissen (Amenophis III., Fig. 80, Ramses II., Fig. 81, Merneptah, Fig. 82, Kopf der Königin Taja in Kairo), geht bei den meisten Werken in ein nichtssagendes stereotypes Lächeln über. Wie bei den Götterbildern die gehäufte Symbolik, so hemmt überdies bei den Darstellungen der Könige die zeremonielle Tracht die feinere Durchbildung der Formen, so bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Der Art sind beispiels-

weise Reliefs aus der Zeit Amenophis' III. (Fig. 83). Der Einfluß der höfischen Kunst ist aber jetzt so übermächtig, daß auch die Volkskunst sich ihm auf die Länge nicht zu entziehen vermag.

Im Anfange dieser Epoche treffen wir freilich noch lebensvolle Schilderungen der einfachen Volkstätigkeit (Fig. 84), in denen sich der Kunstsinn frei und ungehemmt durch Kultusvorschriften und höfische Rücksichten bewegt, ja es beginnt etwa mit Thutmosis III. ein Umschwung, der unter seinen Nachfolgern Amenophis II., Thutmosis IV. und Amenophis III. die Richtung auf einen gesunden Naturalismus einschlägt und manche lebendige Einzelzüge aus der Volkskunst in die höfische Kunstsprache aufnimmt. Diese vielversprechende Bewegung hätte der alternden Kunst einen neuen Aufschwung geben können, wäre sie nicht von Amenophis' III. Nachfolger *Amenophis IV.* (Chu-en-Aten, Echnaton, 1400—1390) zu einer förmlichen Kunstrevolution gesteigert worden. Der kühne Neuerer, der die Verehrung des Sonnenkörpers an die Stelle des Kultes des Sonnengottes setzte und seine Residenz von Theben, der Stadt des Amon, nach Tell-el-Amarna verlegte, huldigte einem weitgehenden Naturalismus, den er in die offizielle Kunst einführte. Die Bilder des Königs selbst geben seine unschönen Gesichtszüge (eine Modellmaske hat

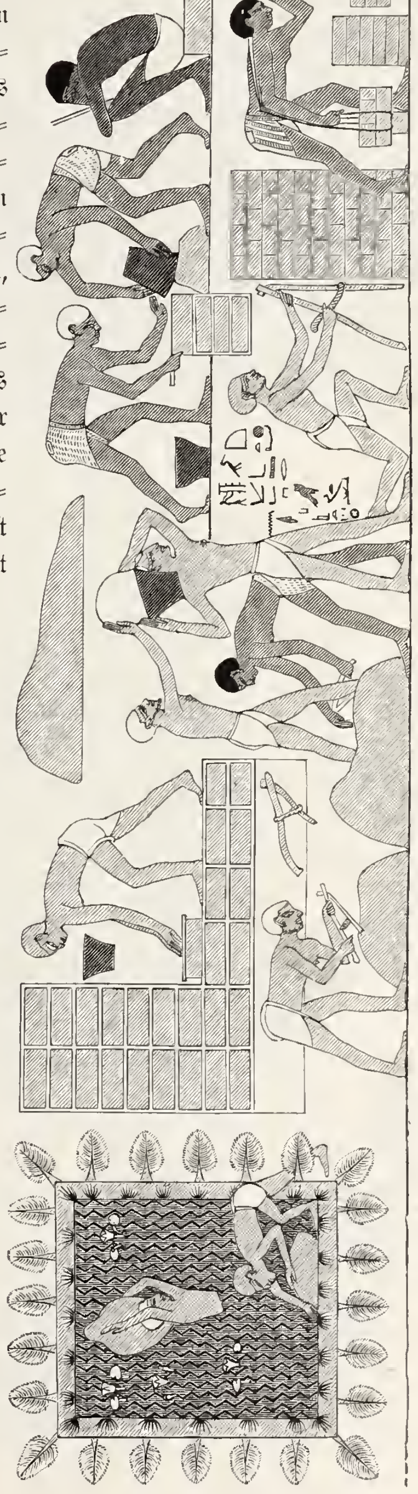


Fig. 84. Bau des Amontempels. Aus dem Grabe des Rechmare zu Schech-Abd-el-Gurna. (Lepsius.)



Fig. 85. Statuette Amenophis' IV. aus Tell-el-Amarna. Speckstein. Louvre. (Rayet.)



Fig. 86. Amenophis IV. und seine Familie. Aus Tell-el-Amarna. Kalkstein. Berlin.

sich erhalten) und seine zur Fettleibigkeit neigende Gestalt ohne jede Idealisierung wieder (Fig. 85). Auch die bizarren Darstellungen der Verehrung der Sonnenscheibe, deren stabförmige Strahlen in Hände auslaufen, weisen dieselbe Richtung auf (Fig. 86). In den durchscheinenden Gewändern mit reichlicherer Faltenbildung, in der richtigeren Zeichnung der Hände und Füße zeigen sich gesunde Elemente. Auch verschloß sich der König nicht fremden Einflüssen. Einwirkungen der ägäisch-mykenischen Kunst treten in Tell-el-Amarna auf; der bemalte Gipsestrich im dortigen Palaste (Fig. 87) zeigt Proben einer äußerst lebendigen, in Ägypten ziemlich vereinzelt dastehenden Kunstweise. Die alte Volkskunst war einen Augenblick auf dem Wege zur Alleinherrschaft. Aber Amenophis IV. regierte zu kurz, seine Neuerungen waren zu gewaltsam und standen in zu scharfem Gegensatz zu der mächtigen Priesterschaft der verlassenen Residenz Theben, als daß sie nicht hätten nur von kurzer Dauer sein können.

Schon unter Amenophis' unmittelbaren Nachfolgern ward die Rückkehr nach Theben und zum Kultus des Amon angebahnt, bis Haremheb, der letzte König der 18. Dynastie, mit Amenophis' Neuerungen völlig aufräumte und zu den alten festen Traditionen der steifen Hofkunst zurückkehrte. Die Reaktion gegen die ketzerische Kunst Echnatons ward während der 19. und 20. Dynastie mit einer gewissen Erbitterung durchgeführt, die naive Ursprünglichkeit blieb fortan verschwunden, das eigentliche Leben in der Kunst erlosch. Was indessen die Kunst an Innerlichkeit verloren hatte, gewann sie an technischen Fortschritten. Diese zeigen sich zumeist in Theben, wo man auf die jüngstvergangene Blütezeit neuägyptischer Kunst unter Amenophis III. zurückgriff, und in Memphis, wo wohl noch die Glanzleistungen des alten Reiches nachwirkten.



Fig. 87. Malerei von einem Estrich. Tell-el-Amarna. (Petrie.)

Die Kolossalreliefs im Tempel Sethos' I. zu Abydos bezeichnen einen Höhepunkt technischer Leistung und weisen eine überaus zarte und feine Behandlung des Reliefs auf (Fig. 88; vgl. [3, 12] en creux). Sethos' Vorliebe für Schlachtschilderungen mit unmäßiger Hervorhebung des siegreichen Herrschers vererbte sich auf seinen Sohn Ramses II., der zusammen mit dem Könige Senwosret (Usertesen) der 12. Dynastie die Züge für den Sesostris der Griechen geliefert hat. Seine Schlacht gegen die nordsyrischen Cheta bei Kadesch wird in einer ganzen Bilderreihe ge-



Fig. 88. Sethos I. mit dem Bilde der Göttin der Wahrheit (Me). Relief in dessen Tempel zu Abydos. (Mariette.)

schildert (Fig. 89. [4, 3]). Diese Darstellungen in bemalten Flachreliefs und Gemälden fesseln ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künstlerische Form. Sie sind nicht nach künstlerischen Grundsätzen in schön geschlossenen Gruppen angeordnet, sondern ziehen sich bald in langen Reihen hin, bald bedecken sie in buntem Gewirre die Flächen. Man spürt den Massenbetrieb, der die Zeit der Ramessiden kennzeichnet, im Vergleich mit den feiner durchgeführten Werken der Thutmosis und Amenophis.

Die Malerei zeichnet sich indessen auch jetzt durch feine Zeichnung und, trotz der scharf nebeneinander gesetzten ungebrochenen Töne, durch harmonische Farbenwirkung aus (Taf. I, vgl. [4, 6]). Die Wandflächen der Gräber sind meistens mit zeremoniösen Darstellungen angefüllt,

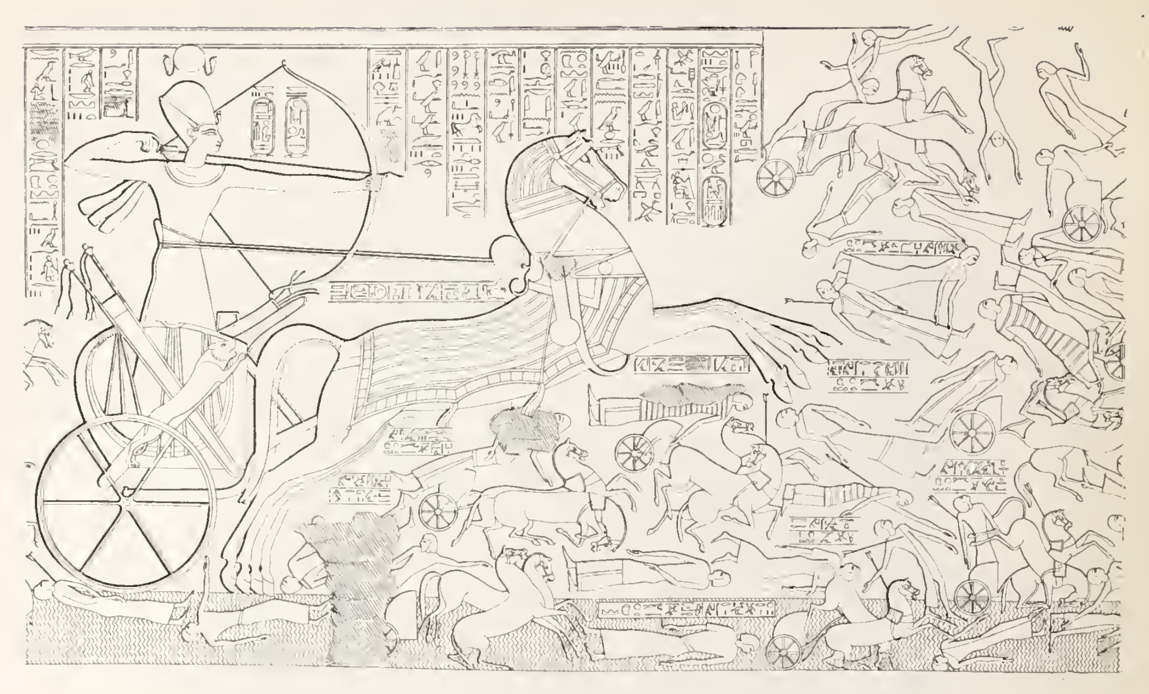


Fig. 89. Ramses II. als Sieger über die Cheta. (Lepsius.)

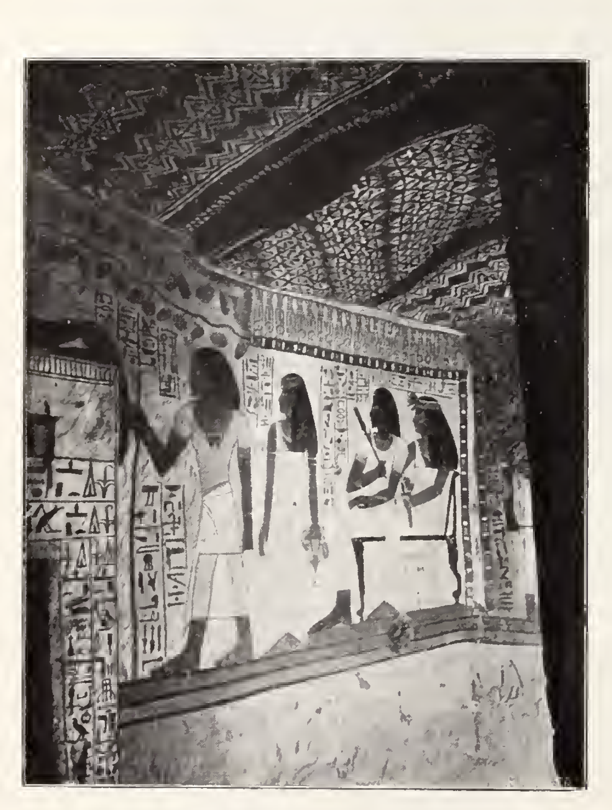


Fig. 90. Grabkammer des Sennofer. Schech Abd el Gurna. (Theben.)



Fig. 91. Holzstatuette der Prinzessin Nai. Louvre. (Rayet.)

bald in mehreren Reihen übereinander [4, 5], bald einstreifig (Fig. 90); die Decken sind sehr geschmackvoll mit bunten Matten oder mit kunstvoll verflochtenen Spiral- und Pflanzenmustern [4, 1] bemalt. Den Wandgemälden verwandt sind die Vignetten der sogenannten Totenbücher, die dem Verstorbenen ins Grab gelegt wurden, um ihm gleichsam als Reisepaß für das Jenseits zu dienen.

Neben der historischen Hofkunst und der religiösen Malerei gehen die aus Holz geschnitzten Figuren her (Fig. 91), die in der Feinheit ihrer Ausführung und in der Eleganz ihrer schlanken Verhältnisse einen unaussprechlichen Reiz ausüben, dabei aber durch die Ausdruckslosigkeit der Gesichtszüge die innere Armut einer bloßen virtuosen Technik verraten. Nur auf einem Gebiete wirkt die realistische Kunstweise früherer Perioden noch nach, in der Darstellung von Rassentypen, die auch jetzt, wie schon im mittleren Reich [4, 7], unvergleichlich scharf erfaßt werden (Fig. 92), gelegentlich mit deutlicher Hinneigung zur Karikatur, die auch sonst der ägyptischen Kunst nicht fremd ist (Tierbilder in Papyri). Hier hat die ägyptische Zeichenkunst des neuen Reiches, neben der stets bewunderten Sicherheit in der Linienführung, Hervorragendes geleistet. Nicht minder hat auf dem Gebiete der Kleinkunst, des Kunstgewerbes, der feine Geschmack und die reiche Erfindungsgabe der Künstler bis in die letzte Zeit hinein die schönsten Blüten gezeitigt (Fig. 93).



Fig. 92. Kopf eines syrischen Kriegers.



Fig. 94. Porträtkopf. Grüner Basalt. Berlin. (Publ. des Berliner Museums.)



Fig. 93. Griff eines Salbnäpfchens.

Die Saitenzeit. Auf die Glanzzeit der Ramessiden folgten Jahrhunderte allmählichen Verfalls in der monumentalen Kunst, eine zunehmende Vergröberung, die durch die libysch-äthiopische Zwischenherrschaft nur befördert werden konnte. Die Entwickelung der ägyptischen Kunst in der saitischen Periode (Psammetich, Amasis) stellt sich denn auch nicht durchweg als eine Steigerung des künstlerischen Vermögens dar. Ein Aufschwung im Verhältnis zu der Massenarbeit der nächstvorangegangenen Periode ist allerdings vorhanden, der Fortschritt knüpft sich aber nur an einzelne Seiten des künstlerischen Wirkens. Die plastischen Figuren sind schlanker, die Körperformen weicher, geschmeidiger geworden. Eine feinere Modellierung zeigen

nicht allein die Statuen, bei denen der Stoff eine größere Schmiegsamkeit gestattet, sondern auch die in hartem und sprödem Materiale gearbeiteten Werke. Eine ausgezeichnete Probe dieser Art ist der in den Besitz des Berliner Museums gelangte Porträtkopf eines älteren Mannes von grünem Basalt (Fig. 94). Die Lebendigkeit und Feinheit solcher Werke hat dazu geführt, griechischen Einfluß in ihnen zu erkennen und sie demgemäß in die Zeit der Ptolemäer oder gar in römische Zeit hinabzurücken. Jedoch scheinen sie sich ganz wohl der Entwickelung der saitischen Kunst einzufügen, deren Höhepunkt sie dann in der Tat bezeichnen. Im allgemeinen ist die Vorliebe für das Kolossale zurückgetreten, die Neigung zum Zierlichen, Reichen, wie namentlich die kleinen Erzfiguren dartun (Fig. 95), gewachsen. Daß aber die Phantasie ihre naive Frische, ihre schöpferische Kraft eingebüßt hat, beweist die häufige Anlehnung an die Kunst der früheren Perioden. Die gesamte Kultur der saitischen Zeit greift auf das alte und das mittlere Reich zurück. Restaurationen und Nachbildungen zerstörter oder beschädigter Werke der älteren Zeit sind jetzt überaus häufig, besonders in der mit Psammetich I. beginnenden 26. Dynastie (7. und 6. Jahrhundert). Da Sais im Deltalande lag, kam diese Tätigkeit besonders den Werken des alten Reiches zu gute, während Oberägypten vernachlässigt ward. So ist z. B. der Basaltsarkophag des Mencheres oder Mykerinos [1, 3], eines Königs der 4. Dynastie, ein Werk der Saitenzeit, oder wenigstens erst jetzt mit seiner Malerei versehen. Er ahmt einen Ziegelbau nach, in dem die Grabestüren, die sogenannten Scheintüren, eine große Rolle spielen. Vertikale Stäbe, durch horizontale Bänder verknüpft, teilweise abgerundet, dünnen Stäben der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Fassade. Ebenso entstammen die Statuen des alten Königs Chephren und andere angebliche Werke des alten Reiches, wenigstens zu großem Teil, vielmehr dieser Spätzeit; von den Chephrenstatuen sind nur einige, darunter das bekannte Meisterwerk [3, 6], wirklich alt. Der altertümelnde Stil bemächtigt sich sogar auch originaler Schöpfungen, sowohl der Porträtköpfe (Fig. 96), wie der Reliefdarstellungen (Fig. 97). Stets geht eine künstlich archaisierende Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran.



Fig. 95. Erzstatuette der Takuschit. Athen.

Die bewußte Wiederaufnahme und Weiterführung alter Muster zeigt sich auch wenigstens in einem architektonischen Gliede, dem Kapitell. Während sonst in der ägyptischen Baukunst das Kapitell nur in seinen Hauptformen plastisch angelegt war, aller Einzelschmuck aber der Malerei überlassen blieb (vgl. Fig. 74), wird jetzt auch diese Einzelgliederung plastisch durchgeführt und dadurch der Bemalung eine viel wirksamere Grundlage bereitet (Fig. 98). Dies sogenannte Ptolemäerkapitell, das die ganze spätere Architektur Ägyptens beherrscht, ist allem Anscheine nach schon eine Schöpfung der saitischen Periode.

Die Ptolemäerzeit. In der Zeit der saitischen Herrscher, da Ägypten alt geworden, seine gealterte Kunst dem Verlöschen nahe war, traten Land und Kunst in den Gesichtskreis der

Morus.

beschrijving bl. 28.



noch jugendlichen Griechen. Die Hellenen staunten die fremde Welt an; geheimnisvoll, ehrwürdig und tief bedentsam erschien ihnen alles, was sie hier erblickten. Aber erst als auch die Griechenwelt ihren Höhepunkt überschritten hatte, spannen sich nähere Beziehungen an, indem die Lagiden als ihren Anteil aus Alexanders Weltmonarchie die Herrschaft über das Nilland übernahmen. Ein Ausgleich einheimischer und griechischer Kunst fand kaum, höchstens in Äußerlichkeiten statt; beide Richtungen gingen selbständig nebeneinander her. Aber während die zwei Jahrhunderte persischer Oberherrschaft (525—332) lediglich einen Niedergang der Kunst bewirkt hatten (der letzte einheimische Herrscher Nektanebōs war ein großer Bauherr), weist die Ptolemäerzeit (332—30) doch noch einige gelungene Schöpfungen auf. Neben der hellenistischen Kunst des nunmehr herrschenden Volkes, die namentlich in der neuen Hauptstadt Alexandrien den Vorrang behauptete, blieb die ägyptische Kunst, von der Politik der Könige begünstigt, ihren alten Überlieferungen treu. Im Gegensatz gegen die Saitenzeit war es jetzt wieder Oberägypten, in dem



Fig. 96. Psammetich III., der letzte saitische König. Grüner Basalt. (Gaz. des Beaux-Arts.)

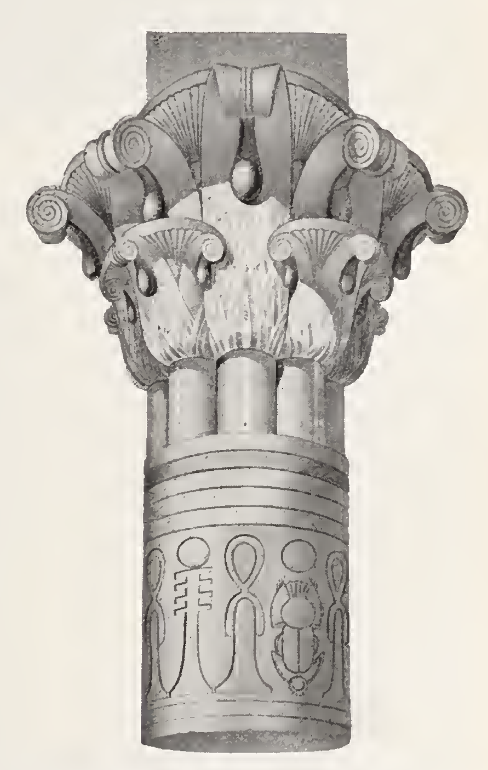


Fig. 98. Kapitell aus Philä. (Prisse.)



Fig. 97. Zug von Gabenbringern zum Verstorbenen. Aus Sakkara. Kalkstein. (Mariette.)



Fig. 99. Tempel des Horos in Edfu.

die ägyptischen Bauten der Ptolemäer vorzugsweise errichtet wurden. Die Tempel des Horos in Edfu oberhalb Theben (3. bis 1. Jahrhundert, Fig. 99) und der Hathor in Dendera (unterhalb Theben, 1. Jahrhundert) bewahren die althergebrachte Gestalt, nur fehlt dem Hofe die abschließende Säulenhalle und dem Säulensaale das überhöhte Mittelschiff mit seinen hohen Seitenlichtern; statt dessen fällt das Licht durch die vorderen Interkolumnien ein, die in ihrer unteren Hälfte mit reichgeschmückten Schranken geschlossen sind (Fig. 100). Auch ist die Deckplatte über dem Kapitell kleiner geworden, so daß sie bei der weiten Ausladung des immer mehr vorherrschenden Papyruskapitells von unten nicht mehr sichtbar ist und die Decke, mit Himmelszeichen übersät, frei über dem Säulenwalde zu schweben scheint.

Fast alle Ptolemäer haben an der baulichen Ausstattung der der Isis geweihten Nilinsel Philä, oberhalb Syene (Assuan), mitgewirkt, und römische Kaiser sind in ihre Fußstapfen getreten. Sämtliche Gebäude sind im ägyptischen Stil errichtet. Durch Lage und Architektur von höchstem Reiz ist der sogenannte Kiosk (Fig. 101), ein unvollendet gebliebenes Werk Trajans. Die offene Säulenhalle ohne Cella bietet eine starke Steigerung gegenüber der

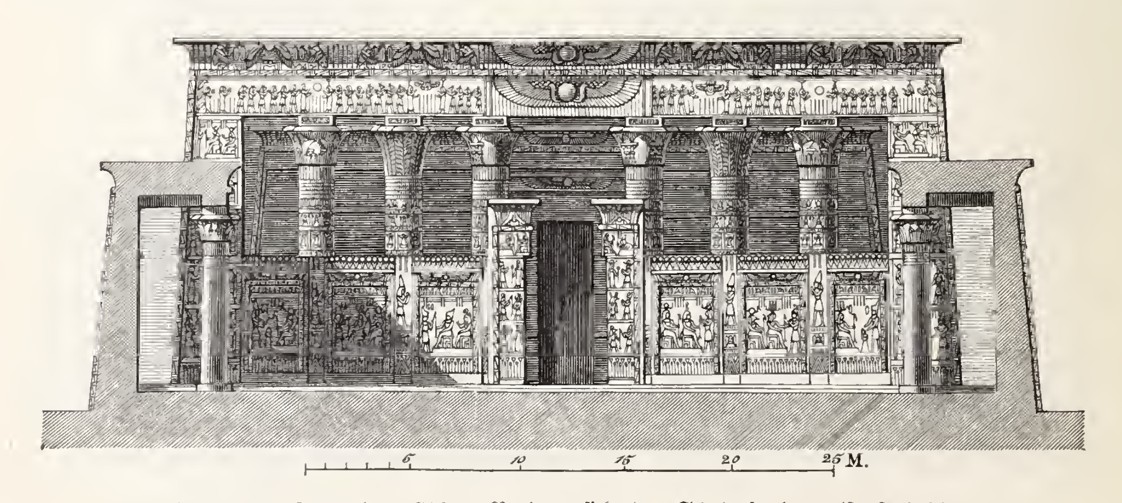


Fig. 100. Tempel zu Edfu. Vorderansicht des Säulensaales. (3. Jahrh.)

älteren Kapelle in dem benachbarten Elephantine (Fig. 71). Der untere Teil der Interkolumnien ist auch hier mit Schranken geschlossen. Die Kapitelle bewahren den aus der Saitenzeit übernommenen Reichtum der Einzelformen und der Durchbildung. Die zu kubischen Blöcken erhöhten Deckplatten der Kapitelle des Kiosk sollten in unorganischer Weise zu Hathorkapitellen (anderswo Besgestalten) ausgearbeitet werden, was aber unterblieben ist. Einen ähnlichen Geschmack verraten die in der ptolemäischen Periode sehr häufigen Hathorkapitelle mit einem Kapellenaufsatz (Fig. 102). Eine etwas grelle Bemalung läßt bei den meisten Bauten dieser Zeit die harmonische Gesamtwirkung älterer Zeiten vermissen. Die Reliefs sind im allgemeinen in Formen und Gesichtszügen plumper geworden; eine etwas weichliche Formgebung herrscht dagegen beispielsweise in einer Darstellung der Isis, die erst eine moderne Fälschung als Kleopatra bezeichnet hat (Fig. 103).

In der römischen Kaiserzeit sollte Ägypten noch zweimal, unter Augustus und unter Hadrian, Einfluß auf die Kunst des Occidents gewinnen. Sonst fanden sentimentale Genußsucht und weltfremde Entsagung, welke Blüten des antiken und Keime christlichen Lebens, hier eine heimische Stätte. So berührt Ägypten seiner abgeschlossenen Fremdartigkeit zum Trotze doch auch unsere Welt.



Fig. 101. Säulenhalle („Kiosk") in Philä. (Mariette.)



Fig. 102. Säule mit Hathorkapitell. Dendera.



Fig. 103. Isis; die Cartouche „Kleopatra" modern. (Mariette.)

2. Babylonien und Assyrien.

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Doppelstrom lieferte den Anwohnern die wichtigsten Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten wesentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf an der Sonne getrocknete Ziegel angewiesen, Lehmmauern traten an die Stelle von Steinmauern. Nur für Brunnen und andere Wasserbauten kamen schon frühzeitig gebrannte Ziegel in Gebrauch. Die architektonischen Werke erhoben sich auf Terrassen; Stufenpyramiden, auf deren oberster Stufe ein kleines Göttergemach stand, wurden bei gottesdienstlichen Anlagen verwendet. Das ärmliche, schmucklose und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte wie in Ägypten zu dem System der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder nur mit Gips oder Asphalt überzogen oder mit farbigen Ziegeln (so schon in den unteren Schichten der alten elamitischen Hauptstadt Susa), auch wohl einer Art von Mosaik, geschmückt oder mit Steinplatten belegt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgespannte Teppiche liegt dabei nahe.



Fig. 104. Abzugskanal in Nuffar. (Nach Hilprecht.)

Die künstlerische Tätigkeit der Völker des Doppelstromlandes war lange Zeit in ein vollständiges Dunkel gehüllt und nur aus sagenhaften Berichten bekannt, bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln bei Mossul unsere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Zuerst kam dieses neue Licht den Hauptstädten Assyriens zu gute. Erst erheblich später begannen die Forschungen in dem südlichen flachen Teile Mesopotamiens, dem alten Babylonien. Englische Forscher lehrten die Trümmerstätten von Warka (Uruk), El Mugheir (Ur), Senkere (Larsam) kennen. Die Nachgrabungen de Sarzecs eröffneten die uralte Ruinenstätte von Telloh (dem alten Lagasch oder Schirpurla). Langjährige amerikanische Bemühungen unter Leitung Hilprechts gelten dem Beltempel in Nuffar (Nippur). Gegenwärtig ist Koldewey für die deutsche Orientgesellschaft bemüht, Babylons Bauten aufzudecken. So hören die alten Namen, die jedem aus der Bibel vertraut sind, allmählich auf, bloße Worte zu bedeuten, mit denen kein anschauliches Bild verknüpft werden kann. Zahlreiche Inschriften, die für die spätere Zeit festen chronologischen Anhalt gewähren, und genaue Beobachtung der Fundschichten gestatten es in Zeiten zurückzugehen, die selbst den Anfängen Ägyptens, wenigstens nach der dort von uns befolgten maßvollen Chronologie, vorausliegen.

A. Babylonien.

Der alte Name des später nach Babylon benannten Landes war „Sumer und Akkad“, vermutlich wie das Nilland offiziell „Unter- und Ober-Ägypten“ hieß. Die ältesten Bewohner, die Sumerer, von zahlreichen Gaufürsten beherrscht, machten in Urzeiten die tiefgelegene und beständigen Überschwemmungen ausgesetzte Ebene am unteren Laufe der beiden Ströme Euphrat und Tigris durch eine großartig durchgeführte Kanalisierung nebst zugehörigen Deichbauten urbar. Ein in Nuffar aufgedeckter unterirdischer Kanal, in dem ein wenig kunstgerecht im Keilschnitt aufgeführtes Gewölbe einen niedrigen Gang über zwei Tonröhren bedeckt, zeigt ihre

Sorge für gehörige Entwässerung (Fig. 104). Von ihren sonstigen Bauten hat sich nur wenig erhalten; ob der Gewölbebau auch darin seine Stelle gehabt habe, läßt sich nicht sagen. Dagegen lehren uns die Funde von Telloh eine namentlich technisch fortgeschrittene Skulptur kennen. Aus den Köpfen (Fig. 105) und aus den bald sitzenden, bald stehenden Statuen aus hartem Diorit, z. B. der des Gaufürsten Gudea (Fig. 106), spricht eine scharfe Auffassung der Natur. Die Köpfe streben eine individuelle Bildung an, die Hände, die Füße, die leichte plastische Andeutung von Gewandfalten, die der späteren assyrischen Skulptur unbekannt ist, verraten ein



Fig. 105. Kopf aus Telloh. Diorit. Louvre.



Fig. 106. Gudea, Statue aus Telloh. Diorit. Louvre.



Fig. 107. Marmorkopf aus Nuffar. (Hilprecht.)



Fig. 108. Ziegenkopf von Erz aus Fara. (Hilprecht.)

bis in das Einzelne gehendes Studium. Trotz der ruhigen Haltung zeigen die Statuen einen männlich kräftigen, willensstarken Charakter und überragen in dieser Hinsicht die Schöpfungen der assyrischen Tochterkunst. Diese Werke werden jetzt zufolge Beobachtung von Fundschichten und gemäß dem Charakter ihrer Inschriften, die den Übergang von der Bilderschrift zur Keilschrift darstellen, etwa um 4000 angesetzt. Ist dieser Ansatz richtig, so müssen wir, da die verhältnismäßig hohe Vollendung dieser Skulpturen eine vorausgegangene längere Kunstübung mit Sicherheit erschließen läßt, die Anfänge dieser sumerischen Kunst bis hoch in das fünfte Jahrtausend hinaufdatieren. Noch erstaunlicher wird dies durch das technische Raffinement, das

einzelne dieser Werke aufweisen. An einem in Nuffar gefundenen Marmorkopfe sind die Augen aus weißer Muschel und einem braunen Stein, Lider und Wimpern aus Silber gebildet (Fig. 107). Auch der Erzguß (Kupfer mit Zusatz von Antimon statt Zinn) war den Sumerern bereits bekannt. Zwei Ziegenköpfe aus Fara, der eine lebensgroß, mit ähnlich eingesetzten Augen (Fig. 108), beweisen wiederum den Vorrang der Tierbildung vor der Menschendarstellung in aller älteren Kunstübung. Dagegen zeigen einige Steinreliefs aus Telloh eine ziemlich unbeholfene Erzählungsweise. Eines stellt den Gaufürsten Urnina, einen der Vorgänger Gudeas, inmitten seines Hofes dar; ein anderes schildert eine Bestattungsszene: Leichen über statt hinter einander gelegt, und Männer mit gefüllten Körben auf den Köpfen, die emporsteigen, um die Leichen mit Erde zu bedecken.

Etwa um 4000 tritt an die Stelle der Sumerer eine semitische Bevölkerung. Ihr erster großer Herrscher war Sargon I., der um 3800 in Agade residierte. Etwas später trat die Stadt Ur (El Mugheir), von wo Abraham ausgezogen sein soll, der Sitz baulustiger Fürsten, in den Vordergrund, noch später Babylon (Hilla). Südöstlich davon lag Nippur (Nuffar), das ein großes Heiligtum des Bel, den Hauptsitz seines Kultes, umschloß. Noch heute ragen etwa 30 Meter hoch die Schuttmassen der großen Stufenpyramide („Ziggurrat") empor, auf deren höchster Fläche die Kapelle des Gottes stand. Dergleichen „Türme" bildeten überall in Babylonien einen Hauptteil der Heiligtümer (den „Turm zu Babel" zerstörte erst Xerxes). Bald stiegen Treppen grade hinauf (so in Nippur), bald führten schräg aufsteigende Rampen ringsum von Terrasse zu Terrasse bis zur oberen Plattform. In Nippur lag neben dem nicht quadraten sondern oblongen Turm innerhalb des ummauerten Hofes das niedrige „Haus Bels", für Kulthandlungen und zur Aufnahme von Weihegaben bestimmt; ein großes Tor nach Art eines ägyptischen Pylon bildete den Zugang zu jenem Hofe von einem ebenfalls ummauerten Vorhof, der kleinere Heiligtümer umfaßte. Alle Mauern bestanden aus Luftziegeln. Eine ähnliche Anlage weist der Sonnentempel in Sippar (Abu Habba) auf, der 2000 Meter im Umfang hat; ein Hof, in dessen Mitte ein großer Altarbau sich erhob, ist von einer Menge von Gängen und Zimmern umgeben. Dieser Tempel und jenes „Haus Bels" gleichen den Palästen der menschlichen Herrscher. Diese bestanden, die assyrischen Königsbauten vorbildend, aus einer größeren Zahl von Höfen, um die sich mannigfache gedeckte Räume reihten. Als architektonischer Schmuck dienten farbige glasierte Ziegel. Das in Warka gefundene Wandstück (Fig. 109), dicht aneinander gereihte Halbzylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers,

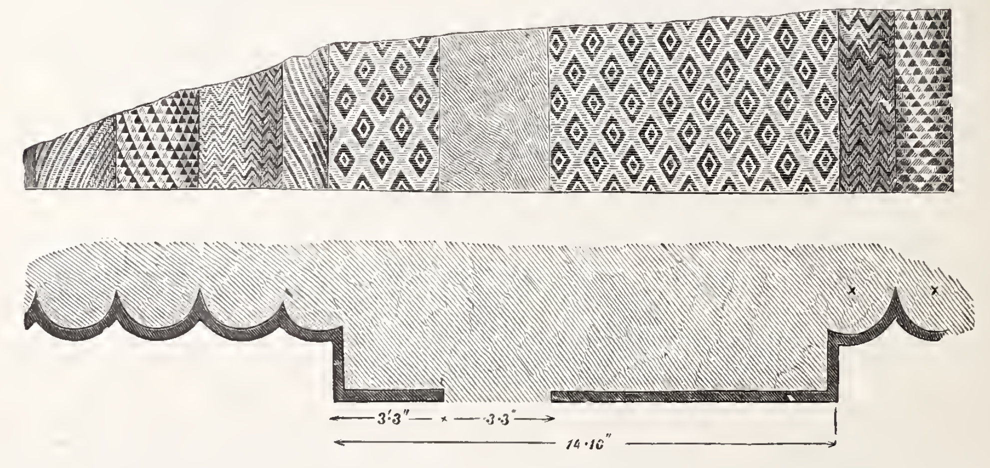


Fig. 109. Bekleidung und Grundriß der Wand eines Palastes zu Warka am unteren Euphrat.

belehrt uns über den technischen Vorgang wie über die künstlerische Wirkung. Beides erinnert an die spätere Mosaikdekoration und ist jedenfalls ihr Vorläufer gewesen.

Seit Chammurabi um 2200 ganz Babylonien zum erstenmale unter seinem Zepter vereinigte und seine Fürsorge ebenso dem ausgedehnten Kanalnetz wie großartigen Bauten zuwandte, trat Babylon, an beiden Seiten des Euphrat gelegen, als Hauptstadt des Landes auf. Ein Relief des britischen Museums (Fig. 110) zeigt die energischen Züge des mächtigen Herrschers ohne alle Verschönerung; der lange Bart hängt in natürlichem Flusse herab. Aber im Laufe der Zeiten tritt eine merkliche Stilisierung und Verknöcherung der Kunst ein, die wir namentlich in den Flachreliefs der Grenzsteine verfolgen können, bis diese Darstellungsweise zuletzt in ähnlicher Weise erstarrt, wie die uns genauer bekannten Reliefs Assyriens (Fig. 111).



Fig. 110. Chammurabi. Tonrelief. Brit. Mus. (Phot. Mansell.)



Fig. 111. Urkundenstein des Königs Mardukbaliddin vom J. 714. (Publ. Berl. Mus.)



Fig. 112. Babylonischer Cylinder. (Furtwängler.)

Von einer anderen Seite babylonischer Kunst gibt uns eine stattliche Anzahl von Steinstempeln mit vertieft eingeschnittenen Bildern Kunde. In weichen Ton abgedrückt, treten die gravierten Darstellungen als Reliefs hervor. Die Stempel, in vielen Fällen auch als Amulette getragen, zeigen gewöhnlich Zylinderform; sie sind ungleich an künstlerischem Wert und an



Fig. 113. Babylonischer Cylinder. (Furtwängler.)

Alter, in den besseren Exemplaren aber von gleicher technischer Vollendung wie stilistischer Bestimmtheit. Zu den beliebtesten Gegenständen der Schilderungen gehört der Kampf mythischer Heroen (Izdubar) und göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren (Fig. 112), doch finden sich auch Schilderungen aus dem täglichen Leben (Fig. 113). Der Inhalt übte nachhaltigen Einfluß auf die Formgebung. In diese kommt von selber ein derb kräftiger Zug, in die Gestalten eine stärkere Bewegtheit und stramme Festigkeit. Obschon die babylonische Kunst gerade so wie die ägyptische des alten Reiches Naturwahrheit anstrebt, erhält sie dennoch ein ganz anderes Gepräge. Das idyllische, ruhige Element fehlt ihr, so weit wir bisher sehen; dagegen gewinnt das phantastische Wesen durch die Verknüpfung von Menschenleibern mit Tierköpfen und durch Beflügelung der Körper reiche Nahrung. Die Richtung der Gedanken auf wilde Kämpfe, auf den finsteren Ernst des Lebens offenbart sich in allen diesen Erzeugnissen der Kleinkunst.

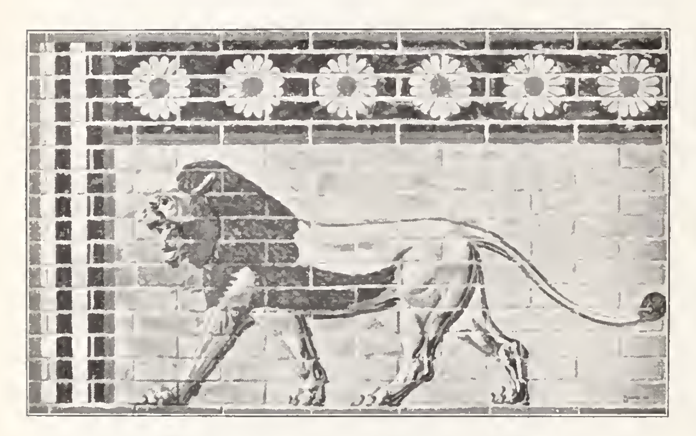


Fig. 114. Löwe aus glasierten Ziegeln. Babylon. (Andrä.)

Die letzte Kunstblüte Babylons, nach dem Falle Ninives, knüpft sich an die chaldäischen Könige, unter denen Nebukadnezar II. (604—561) hervorragt. Die Zeugnisse seiner Bautätigkeit treten eben jetzt durch die Ausgrabungen zu Tage, die seine auf hoher Terrasse emporgebaute Burg (El Kasr) mit Hof und Saal, mit Gängen und Zimmern aufdecken, dazu eine gepflasterte Prozessionsstraße zum Marduktempel Esagila und einen gemächerreichen Tempel der Ninmach. Von der Umfassung der Prozessionsstraße stammt eine Reihe kräftig gezeichneter Löwen in glasierten Ziegeln, bald weiß und gelb, bald gelb und grün, auf hellblauem Grunde (Fig. 114); sie stehen den ninivitischen Löwen mindestens nicht nach. Die gleiche Technik, die

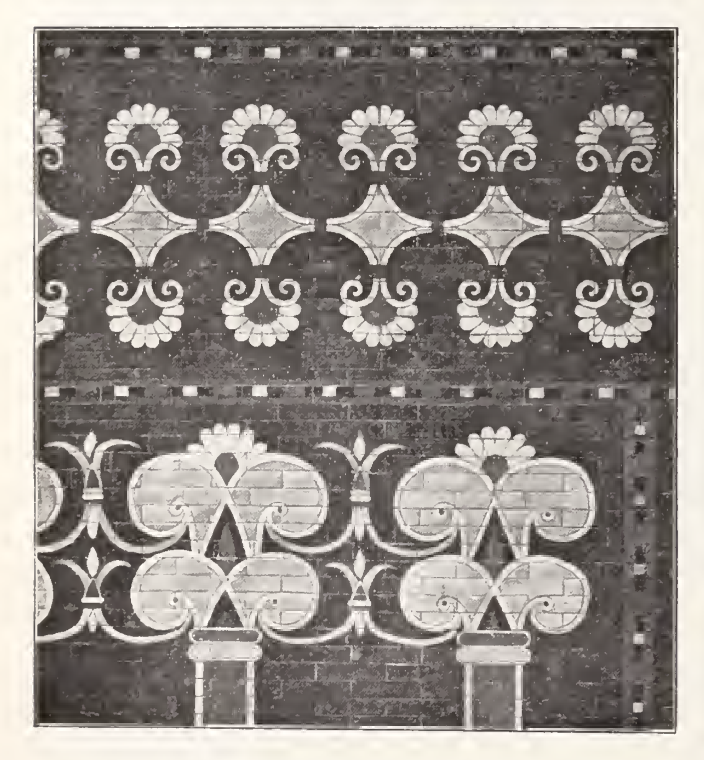


Fig. 115. Wanddekoration aus Babylon. (Andrä.)

auch in Assyrien beliebt ist, mit noch reicheren Farben, herrschte in der Bekleidung des großen Saales der Burg (Fig. 115). Auf den dunkelblauen Wänden der Fassade reihte sich ein gelber Pfeiler an den anderen. Die hellblauen Volutenkapitelle sind kyprischen Kapitellen (Fig. 145) am nächsten verwandt, nur daß ebenso wie in Assyrien (Fig. 121) die gleichen Formen, Wulst und Volute, verdoppelt auftreten. Das Kapitell, das nichts zu tragen hat, klingt in eine Palmette aus; geschwungene Bänder mit Blütenenden verbinden die benachbarten Kapitelle. Im oberen Wandteil zieht sich ein Fries von Bändern mit Blüten hin. Es handelt sich in allem nicht um eine nachgeahmte wirkliche Architektur, sondern um eine mit architektonischen Motiven spielende Flächendekoration. Dem entspricht der weiße Randstreifen, der alle Formen umzieht und eine willkommene Scheidung der Farbentöne bewirkt.

B. Assyrien.

Wenn in Babylonien bisher aus einer mehrere Jahrtausende umspannenden Kunstübung nur vereinzelte Proben zum Vorschein gekommen sind, so sind umgekehrt in Assyrien alle älteren Kunstwerke verloren gegangen, dafür aber die letzten drei Jahrhunderte Assyriens durch eine fortlaufende Reihe von Bauten und Skulpturen vertreten. Reiche Proben der assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden und in einem Teil von ihnen die Reste von Ninive erkannt. Sie werden nach den Fundorten Nimrud (Kalach), Kujundschik (Ninive) und Chorsabad (Dur-Sarukin) benannt. Es sind eigentlich nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes, von denen sich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altbabylonische Reich lag längst in Trümmern, die ägyptische Herrschaft war glücklich zurückgedrängt, als sich zuerst unter dem kriegerischen Assurnassirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes von Nimrud, wohin er die Residenz von Ninive oder von Assur (Kalat Scherkat) verlegt zu haben scheint, und seinem Sohne Salmanassar II. (860—825), der den Zentralpalast erbaute, die assyrische Kunst reich und kräftig entwickelte. Während der Regierung Sargons (722—705), des Gründers von Chorsabad, und seines Sohnes Sanherib (705—681), des Erbauers des Südwestpalastes in Kujundschik, nahm sie einen neuen Aufschwung. Eine eigene Art von Nachblüte genoß sie unter Assurbanipal, dem Sardanapal der Griechen (668—626), der das Werk seines Großvaters Sanherib in Kujundschik durch Erbauung des Nordpalastes vollendete.

Während Ägypten uns hauptsächlich in seinen großartigen Tempeln und Gräbern entgegentritt, herrscht in Assyrien der Palastbau vor. Von Tempeln sind weniger Überbleibsel auf uns gekommen; Reliefs der spätassyrischen Zeit beweisen aber, daß die altbabylonische Form des stufenförmigen Terrassenbaues auch in Assyrien beibehalten ward (Fig. 116). Um so ausgedehnter sind die zahlreichen Palastruinen. Die aus Luftziegeln aufgeführten Riesenbauten sind freilich nur in ihren untersten Teilen, soweit sie mit Steinplatten bekleidet waren, erhalten, letztere sind aber durch Ausgrabungen in langen Reihen wieder vor unseren Augen erstanden. Die Paläste, zu denen die aufgefundenen Alabasterplatten, glasierten Ziegel, Mosaik- und Friesmalereien gehörten, sind sämtlich durch Feuer zerstört worden: das Erdwerk wurde zu Staub oder unförmlichem Schutt, die Holzteile zu Kohlen, die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber blieb meistens an derselben Stelle, wo sie gestanden hatte, stehen oder liegen, und läßt daher den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf diese Art ist es den Forschern möglich geworden, den Grundriß der assyrischen Palastbauten zu zeichnen.

Im allgemeinen zeigen die assyrischen Paläste durch drei Jahrhunderte die gleiche Form und Gliederung, wenn auch ihre Ausdehnung sehr verschieden ist. Vermutlich wiederholen sie

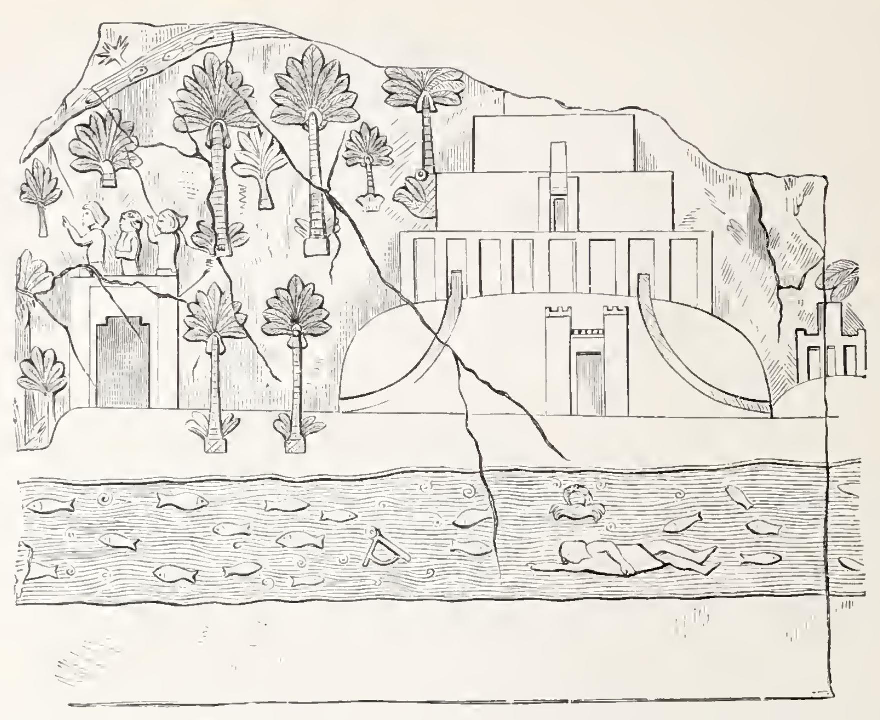


Fig. 116. Stufentempel mit Park auf einem Relief aus Kujundschik.

im wesentlichen babylonische Anlagen. Sie erhoben sich auf hohen ummauerten Terrassen aus Luftziegeln, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesims abschlossen, und hatten als Mittelpunkte eine erhebliche Zahl von Höfen, um die sich größere und kleinere Zimmer, sowie zahlreiche Gänge von verhältnismäßig geringer Breite ordneten. Die Paläste werden in den Inschriften als hoch, also mehrstöckig, bezeichnet, aber aus dem Grundrisse wird nur das unterste Stockwerk kenntlich. Legen wir den Plan von Sargons Palast in Chorsabad zu Grunde (Fig. 117), so unterscheidet man leicht drei gesonderte Teile. Auf einer Freitreppe A gelangt man durch drei große, reichgeschmückte Portale (B) in den quadraten Haupthof C, der die Verbindung zwischen den drei Abteilungen herstellt. Nordwestlich davon liegt der Hauptpalast mit dem oblongen Hofe K, durch den besonderen Eingang S zugänglich. Das Prachtportal L führt zu den Staatssälen, die sich um den Hof M lagern, während daneben kleinere Räume dem König als Wohnung dienten. Südwestlich vom Haupthofe liegt der Harem mit drei Höfen (DEF) und drei gesonderten Frauenwohnungen (G). Auf der anderen Seite des Haupthofes sind die zahlreichen Wirtschaftsräume untergebracht (J). In einer Ecke zwischen der Königswohnung und dem Harem liegt eine ursprünglich etwa 45 Meter hohe und mit glasierten Ziegeln von sieben verschiedenen Farben bekleidete Stufenpyramide (O), vermutlich dem Sternendienste gewidmet. Von dem abgesonderten Gebäude N an der Westecke wird unten (S. 57) die Rede sein. Von dergleichen Königspalästen waren natürlich die Häuser des Volkes, wohl auch die Sommerwohnungen der Fürsten, sehr verschieden. Holzgerüste und Zelte, mit dunkeln Tierhäuten bedeckt, kehren auf den Abbildungen häufig wieder, eine erwünschte Abwechselung von den eintönigen Mauermassen der Kolossalpaläste, die nur durch die Portale und gelegentliche Gliederung der Mauer in senkrechte Streifen (Fig. 122) einen leisen Wechsel in die hohen geschlossenen Außenmauern brachten. Dabei muß man sich freilich die Paläste von reichen Parks umgeben denken, die bei den Assyrern ebenso beliebt waren, wie die Ziergärten bei den Ägyptern.

Die auffälligste Erscheinung bei dem altassyrischen Palastbau ist, daß er die Säule nicht kennt, die in der Baukunst Ägyptens eine so große Rolle spielt. Säulenhallen und Säulensäle fehlen der altassyrischen Architektur, die dadurch viel einförmiger wird. Die Bedeckung der Räume erfolgte entweder durch Cederbalken (wie denn auch andere Holzarten vielfach beim

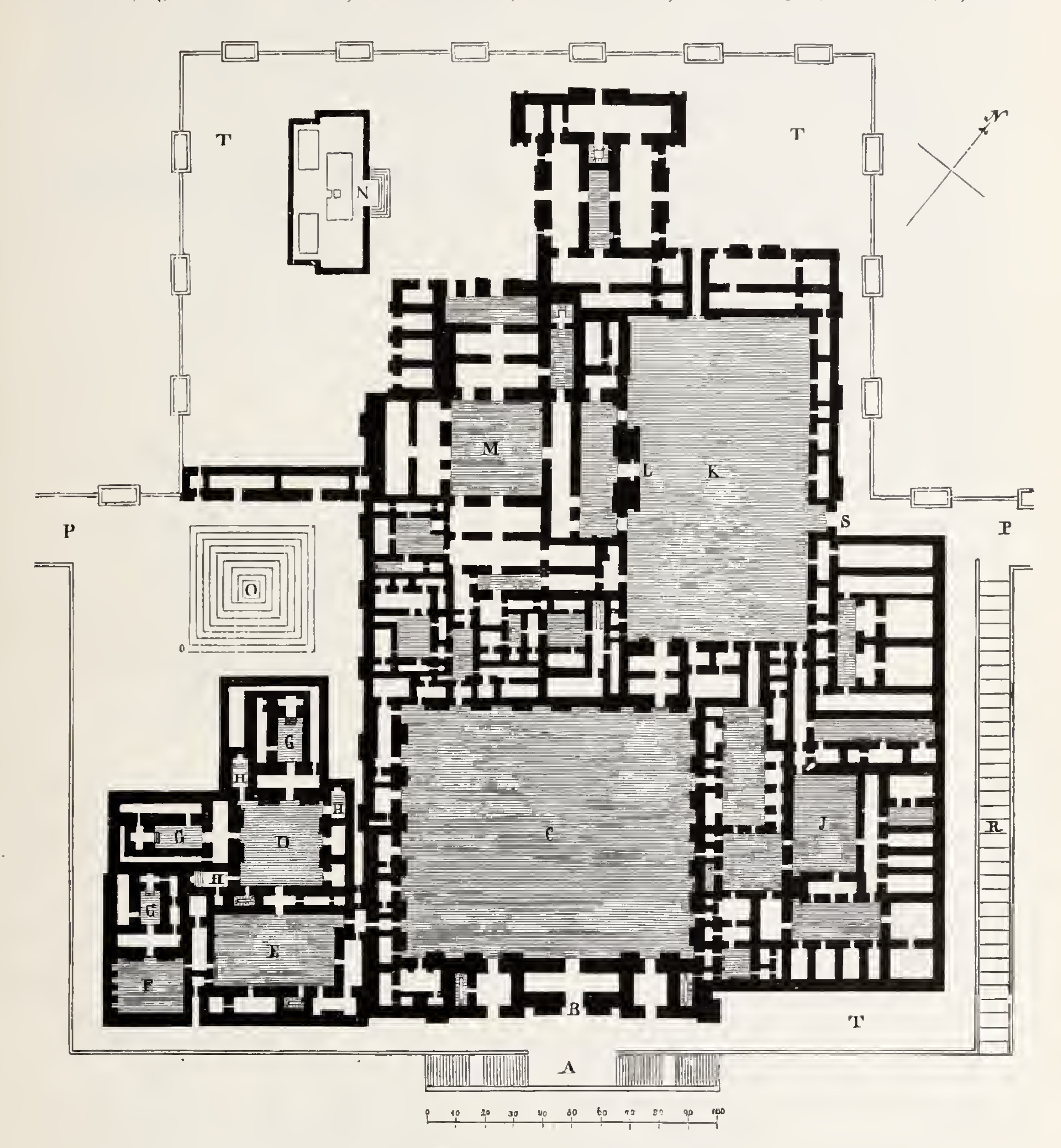


Fig. 117. Sargons Palast in Chorsabad.

Bau verwandt wurden) oder durch Wölbung; waren die Räume für beides zu groß, so blieben sie unbedeckt. Ob die Kunst des Wölbens den Assyrern schon von Babylon überliefert war, worauf Spuren (S. 48) zu weisen scheinen? Sie haben sie jedenfalls in ausgedehntem Maße geübt. Tonnengewölbe, im Keilschnitt ausgeführt, wurden namentlich bei den Gängen oder bei Räumen, welche einen festen Verschluß verlangten, angewandt (Fig. 118); die Tore wurden gern im Rundbogen geschlossen; auch schwierigeren Arten der Wölbung begegnen wir bei Abzugs-

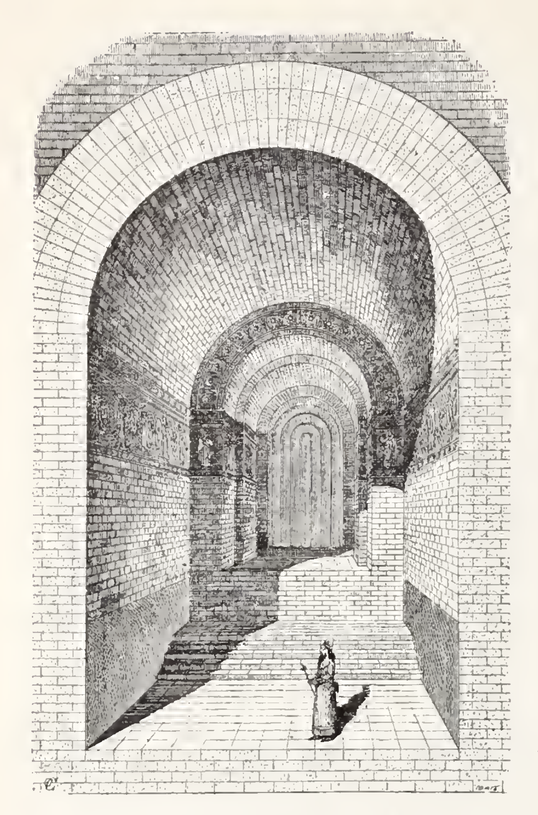


Fig. 118. Gemach im Harem zu Chorsabad, Fig. 117, H. (Chipiez.)

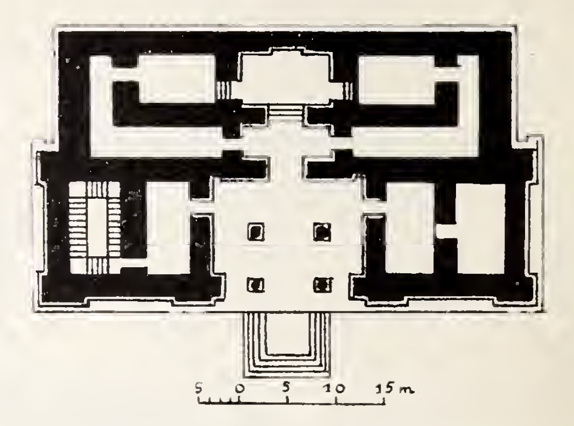


Fig. 120. Chilani in Chorsabad.

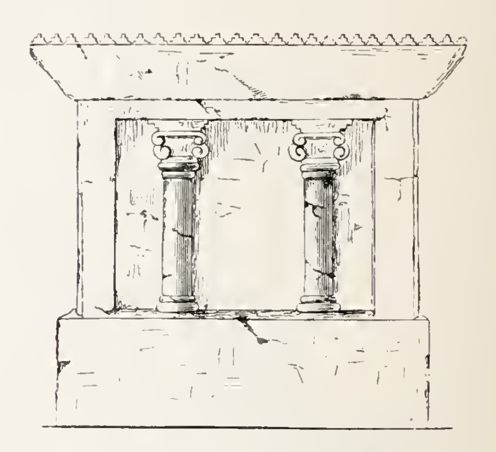


Fig. 121. Chilani. Relief aus Chorsabad.

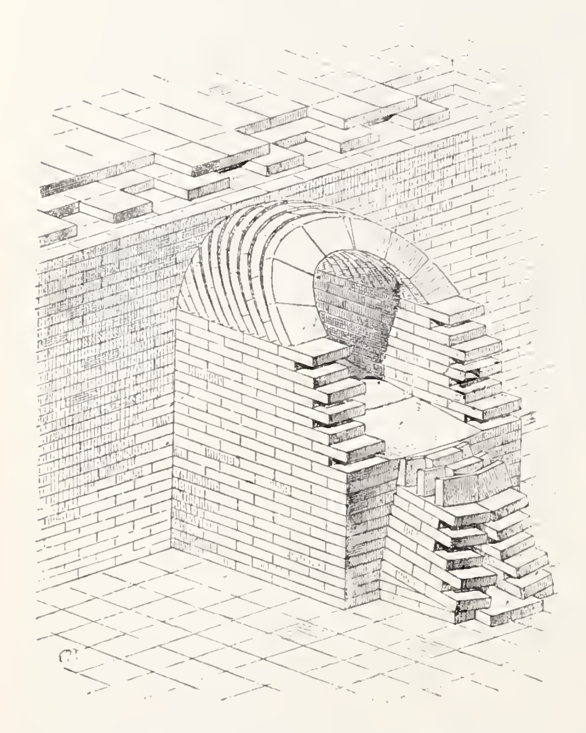


Fig. 119. Gewölbter Abzugskanal in Chorsabad. (Chipiez.)

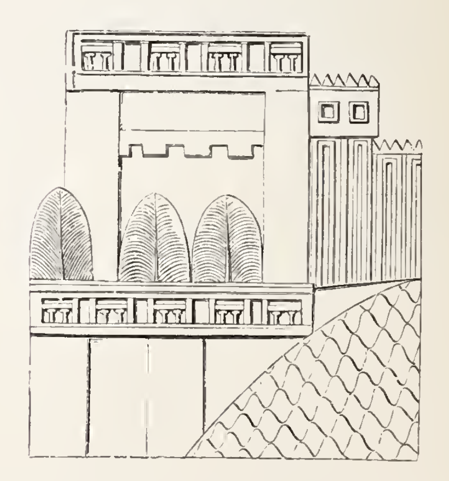


Fig. 122. Neuassyrischer Palast mit Säulengalerien. Relief aus Kujundschik.

kanälen (Fig. 119). Kleinere Gebäude finden sich in Abbildungen mit steilen Kuppeln bedeckt. Mit der Wölbung hängt auch die große Dicke der Mauern zusammen. Die gewölbten Gänge waren durch Tonröhren im Scheitel des Gewölbes erhellt, was bei der großen Länge der Korridore und bei dem Mangel an seitlichen Öffnungen (Fenstern oder dergleichen) durchaus notwendig war.

Erst in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, im neuassyrischen Reiche, das mit Tiglathpileser III. (745—727) beginnt, lernten die Assyrer die Säule von ihren westlichen Nachbarn kennen, die sie „Cheta" oder Hetiten nennen; von ihnen bezogen sie auch einen großen Teil ihrer Bauhölzer. Zunächst tritt die Säule als Teil des „Chilani" auf, eines gesonderten „Palastes nach Hetiterweise", dessen auszeichnendes Merkmal eine offene Halle mit Säulen in der Mitte der Frontseite war (Fig. 120, vgl. Fig. 117, N). Solche Säulenbauten erscheinen auch, von dem beliebten abgestuften Zinnenkranz bekrönt, in Reliefs aus Sargons Palast zu Chorsabad (Fig. 121). Von hier aus drang die Säule im 7. Jahrhundert auch in die großen assyrischen Paläste ein, teils bei der Bildung offener Durchgänge von einem Saale zum andern, teils bei offenen Galerien, die in verschiedenen Höhen des Palastes als Abschluß der Stockwerke angeordnet wurden (Fig. 122). Zwei Arten von Säulen lassen sich unter-

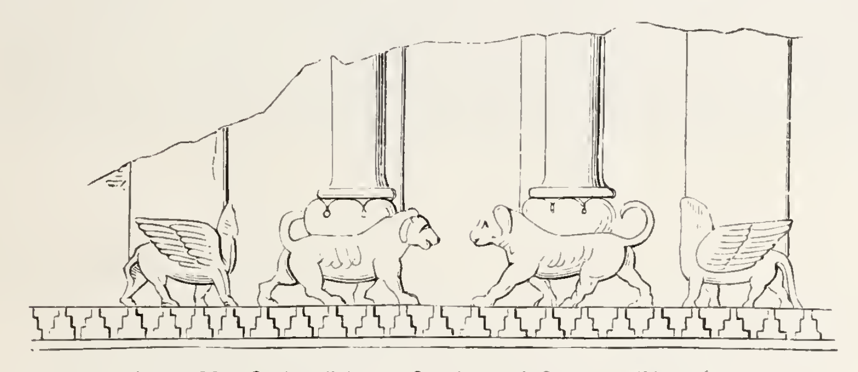


Fig. 123. Steinrelief mit Säulen auf Löwen. Chorsabad.

scheiden. Entweder bestanden sie aus Holz, das mit Metall umkleidet zu werden pflegte, und waren oft sehr hoch. Sie ruhten auf Löwen, Stieren oder Sphinxen von Erz (Fig. 123); eine eigentümlich wulstige, kohlkopfartige Basis lag auf den Rücken der Tiere, an romanische Bildungen erinnernd. Dieser Basis scheint auch ein ähnlich gebildetes Knaufkapitell entsprochen zu haben ([5, 4] vgl. Fig. 140). Die hölzernen Säulen trugen ein hölzernes Gebälk. Oder die Säulen standen unmittelbar auf dem Boden, hatten eine niedrige Basis und ein Kapitell, das zweimal übereinander das Volutenmotiv der ionischen Säule wiederholt (Fig. 121, vgl. oben S. 53). Diese Säulen mögen wohl von Stein gebildet gewesen sein. Ihnen entsprachen Pilaster, deren Kapitell eine auch später noch im ionischen Stil übliche korinthisierende Volutenform aufwies.

Den künstlerischen Wert verleiht den assyrischen Bauten vorwiegend der plastische und malerische Schmuck. Die sehr verbreitete Täfelung der Wände mit verschiedenen Holzarten kennen wir nur aus Inschriften. Auch von dem Metallschmuck, der eine große Rolle spielte, haben sich nur dürftige Reste erhalten, unter anderen Stücke von Palmbäumen aus vergoldetem Erze, die vor dem Eingange zum Harem in Chorsabad aufgestellt waren, und mehrere getriebene Erzplatten, die als Belag einer mächtigen Holztüre dienten. Denn im Gegensatz gegen die offenen Säulenportale der Chilanis waren die echten assyrischen Türen fest mit Flügeln aus Cypressen- oder Palmenholz geschlossen, die mit Erzplatten überzogen waren. Solche Erzplatten

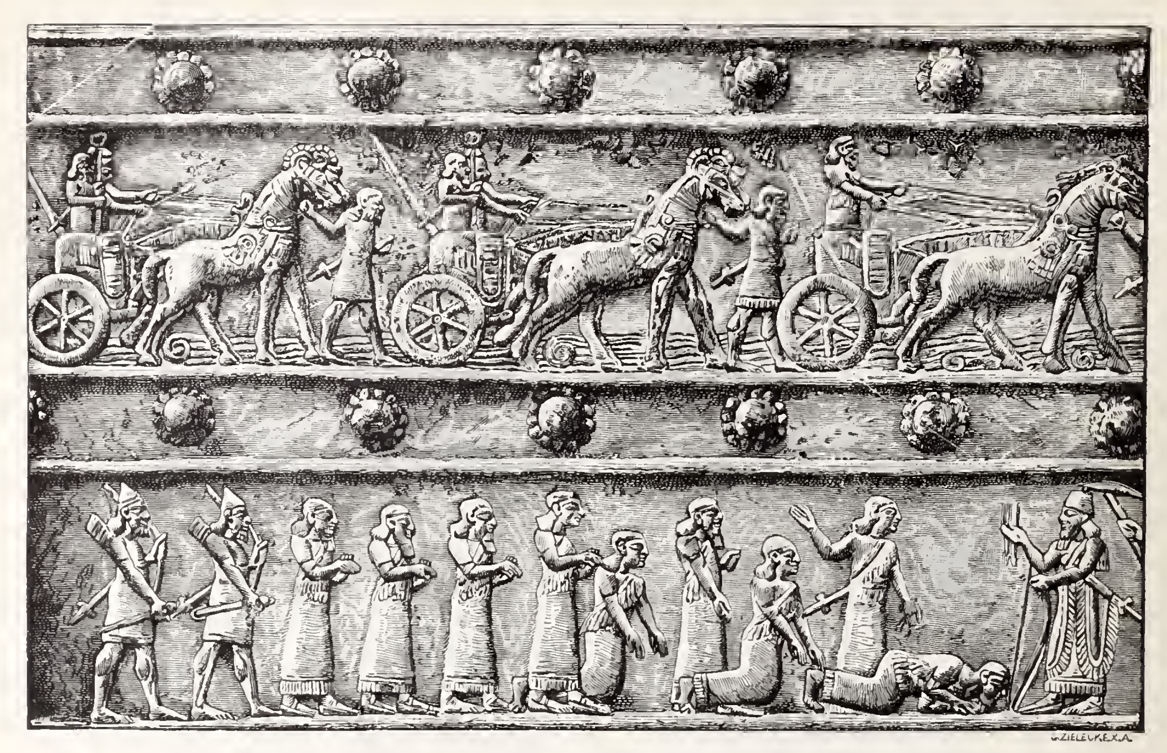


Fig. 124. Erzplatte mit getriebener Arbeit. Von dem Tore zu Balawat. Brit. Museum.

wurden in dem Schutthügel von Balawat, östlich von Mossul, gefunden; sie schildern die Siegestaten Salmanassars II. (860—825), unter anderem den Marsch der Streitwagen mitten durch einen Fluß und die Unterwerfung der Gefangenen (Fig. 124). Vortrefflich ist in Auffassung und Guß eine Reihe liegender Löwen von verschiedener Größe mit einem Ringe auf dem Rücken (Fig. 125); sie dienten als Gewichte und tragen zum Teil darauf bezügliche Angaben. Freistehende Statuen sind selten. Als die beste und wohl auch älteste, wenn man von dem verstümmelten Bilde einer nackten Göttin (Mylitta-Zarpanit) aus dem 10. Jahrhundert im britischen Museum absieht, gilt eine Statue, die den König Assurnassirpal darstellt, jetzt ebenfalls im britischen Museum.

Skulptur wie Malerei stehen in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bilden die Wandverkleidung. An den Portalen häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, meist gelb auf blauem Grunde, auf Ziegel gemalt und eingebrannt umgaben die Torbogen (Fig. 126) oder zierten Gemächer des Harem (Fig. 127). Gewaltige geflügelte Gestalten, Stiere oder Löwen mit Menschenköpfen, aus Stein gemeißelt, bewachten die Hauptportale (Fig. 128); symbolische Figuren, Priester, Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Wände der Staatsgemächer und



Fig. 125. Eherner Löwe aus Chorsabad. Louvre. (Perrot.)

großen Gänge waren bis zu beträchtlicher Höhe, manchmal in doppelter Reihe übereinander, mit Platten von weichem, alabasterartigem Kalkstein belegt, auf denen Szenen des höfischen Lebens, religiöse Zeremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. Über den Reliefs zogen sich in den Gemächern noch Friese von glasierten Tonplatten teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen Darstellungen hin, oder die Wandflächen waren mit dekorativen Malereien geschmückt, in einfachen Gemächern nur getüncht. Auch der Fußboden und die Türschwellen waren bald mit glasierten Tonplatten, bald mit Steinplatten belegt, deren reiche Muster [5, 5] ebenso durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung wie durch die kräftige, offenbar auf alter Tradition beruhende Stilisierung der Pflanzenformen sich auszeichnen. In den älteren Palästen

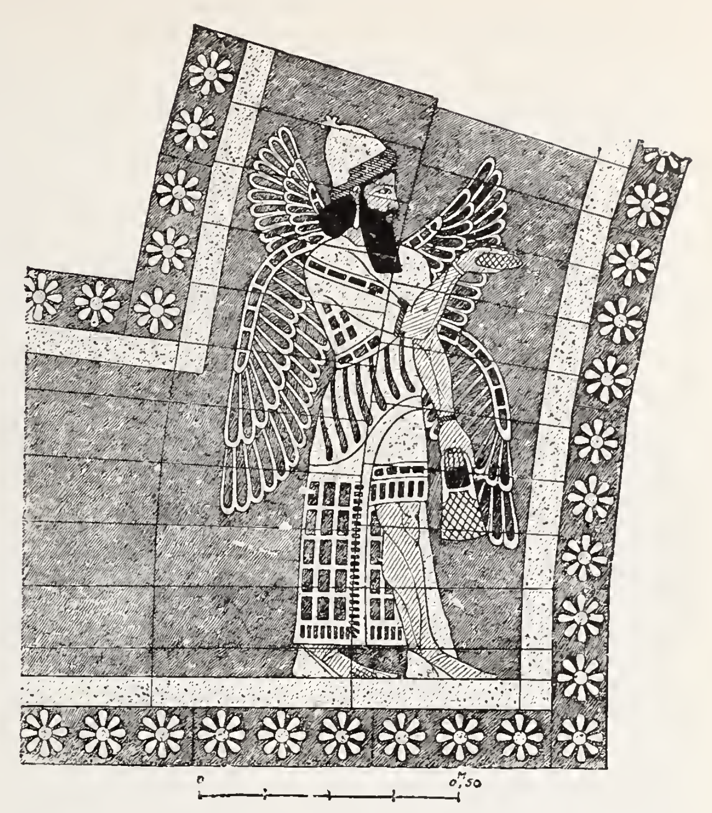


Fig. 126. Torumrahmung aus bemalten Ziegeln. Chorsabad.

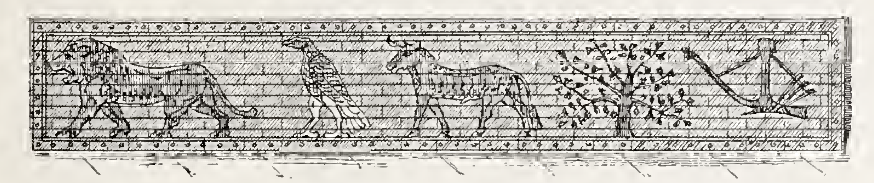


Fig. 127. Löwe, Adler, Stier, Fruchtbaum, Pflug. Fries aus bemalten Ziegeln. Chorsabad. (Perrot.)

von Nimrud sind schwerere pflanzliche Bildungen (Palmetten, Knospen, Fichtenzapfen) neben einem Ornament von gedrehten Stricken üblich; in Chorsabad herrschen neben leichteren Palmetten und Lotusblumen Reihen von Sternblümchen vor.

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen sehr selten vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunstsinnes. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Ägypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Fig. 128),

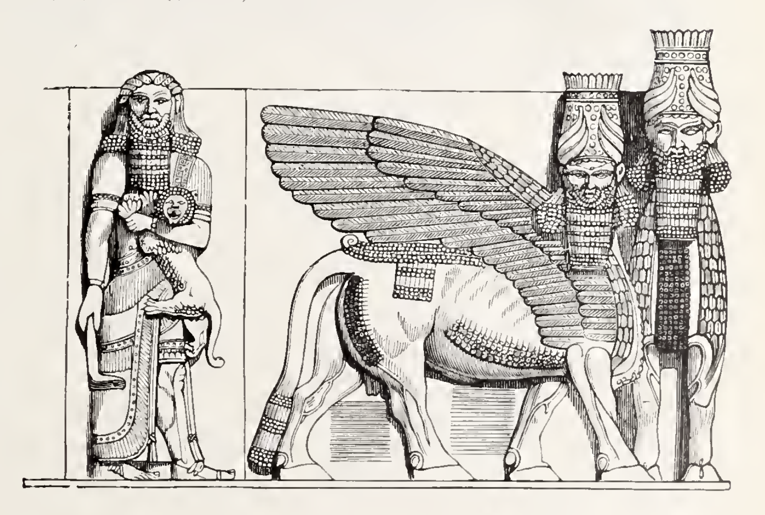


Fig. 128. Portalbekleidung aus Chorsabad.

der architektonischen Anordnung unterworfen. Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Tore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen in älterer Zeit mit drei Vorderbeinen, damit auch die Seitenansicht alle vier Beine gleichmäßig schreitend wiedergeben kann; erst im 7. Jahrhundert, seit Sanherib, werden die Torkolosse nur vierbeinig gebildet. An den Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder, wie in Ägypten (Fig. 24), die Beine im Profil, Kopf und Brust in voller Breite gezeichnet (Fig. 128); an den belebteren Schlachtenbildern werden alle Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Zeremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht widerspiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiösen und höfischen Lebens erscheinen die Bewegungen auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig, ja allzu muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Rassentypus deutlich ausgeprägt aufweisen. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt (Fig. 129. 131). Diese Verbrämungen, Besätze und Muster verraten einen hohen Aufschwung der Weberei und Stickerei, Künste, um derentwillen Babylonien und Assyrien berühmt waren; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten zeugen ebenso von der Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Schönheit der Originale.



Fig. 129. Trankopfer des Königs Assurnassirpal. Nimrud. Alabaster. Brit. Museum.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch die den Gewändern und Ornamenten verliehene Färbung. Die Assyrer geboten über keine große Farbenreihe. Die auf glasierten Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem, auch wohl auf weißem Grunde; Grün wird nur ganz ausnahmsweise für Nebendinge, Schwarz für Einzelheiten, Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Fig. 126). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender. Die älteren Werke aus Nimrud bevorzugen kräftige, dunklere Farben, blau rot weiß schwarz, während in der Zeit Sargons ein zarteres Blau mit Weiß und Gelb vorherrscht, wodurch eine elegantere Wirkung erzielt wird.

Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Dennoch sind solche Unterschiede vorhanden. Mit den älteren babylonischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr, dem in den erhaltenen Werken nicht wie in Ägypten eine volksmäßige Kunst zur Seite steht, drängte die Lebensfülle zurück und förderte

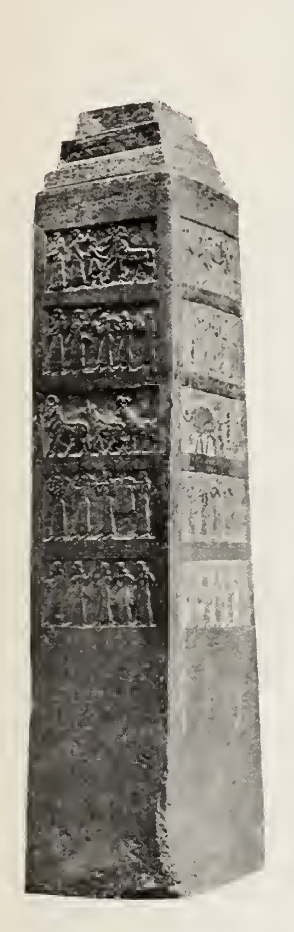


Fig. 130. Schwarzer Obelisk Salmanassars II. aus Nimrud. Basalt. Brit. Museum.

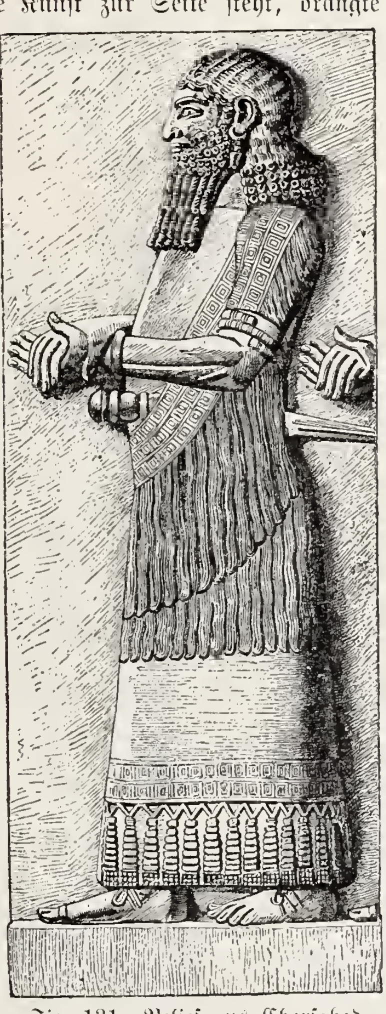


Fig. 131. Relief aus Chorsabad. Brit. Museum.



Fig. 132. Stele Asarhaddons aus Sendschirli vom J. 671. Berlin. (Publ. Berl. Mus.)

die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu tun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten eigentlich nur zwei Typen: bärtige und unbärtige Männer. Nur wo ein phantastischer Zug mitspielt, also bei den mythischen Persönlichkeiten, und wo die Natur des Gegenstandes es erheischt, z. B. bei der Schilderung von Kriegerszenen, offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Dennoch läßt sich auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwickelung deutlich verfolgen. Die Skulpturen des altassyrischen Reiches aus Nimrud, dem neunten Jahrhundert angehörig, zeigen gedrungene Proportionen und sehr starke Muskulatur (Fig. 129). Alles ist in großen kräftigen Zügen wiedergegeben. Außer den großen zeremoniellen Staatsszenen, bei denen neben dem Könige die Eunuchen erscheinen und vierflügelige Dämonen den Abschluß zu bilden pflegen, tritt der König zu Wagen und zu Fuß, im Kriege, bei Belagerung fester Plätze, bei der Jagd auf Löwen oder Wildstiere, beim Opfer auf; überall herrscht

ein feierlich steifer zeremonieller Ton, neben sehr deutlicher Bezeichnung des jeweiligen Gegenstandes. Auf dem sogenannten schwarzen Obelisken Salmanassars II., der oben in einer Stufenpyramide endigt (Fig. 130), überrascht in den fünf Reliefstreifen die scharfe Charakterisierung der huldigenden Völkerschaften, z. B. der Israeliten in der Gesandtschaft Jehus (842), trotz dem sehr flachen Relief, zu dem die ungewohnte Härte des Basalts nötigte. Im ganzen kehren Gegenstände und Stil auch in den neuassyrischen Skulpturen des Palastes wieder, den über hundert Jahre später Sargon um die Zeit der Eroberung Babylons (709) in Chorsabad am quellreichen Abhange des Gebirges aufführen ließ (Fig. 117). Die Platten sind kleiner, die Formgebung ist weniger stark aufgetragen, die Gewandung reicher aufgeputzt als in Nimrud (Fig. 131); besonders fein ist die Ausstattung des Harems durchgeführt. Die Friese von glasiertem Ton



Fig. 134 a. Gartenfest des Königs Assurbanipal. Aus Kujundschik. Britisches Museum. (Phot. Mansell.)

und die elegantere Färbung und Ornamentik (S. 60) hoben die Wirkung. Von den ungeheuren Mitteln und Arbeitskräften, über die der König gebot, zeugt die rasche Ausführung, denn Sargon starb schon 705 und sein Nachfolger Sanherib verlegte die Residenz nach Kujundschik. Eine Stele seines Sohnes Asarhaddon, in Sendschirli (im nördlichen Syrien) gefunden, verewigt dessen Sieg über Ägypten im Jahre 671 (Fig. 132). Die Masse der Reliefs von Kujundschik stammt aber aus dem Nordpalaste Sardanapals. Sie sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und viel lebendiger (Fig. 133); sie füllen den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen die Landschaft gern in die Darstellung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich

flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Beiwerkes die größte Naturwahrheit an. Sogar die Königin, die in älteren Darstellungen nie auftritt, nimmt am Gartenfest ihres Gemahls teil (Fig. 134). Der Gegensatz gegen die Werke der älteren Perioden ist in diesen Beziehungen so stark, daß man an griechischen Einfluß gedacht hat; mit Unrecht, denn die ionische Kunst war damals kaum schon so weit entwickelt. Vielleicht bezeichnet die Herrschaft des Zierlichen und Schmuckreichen ein Sinken des künstlerischen Vermögens. Auf der Höhe der Leistungsfähigkeit dieser Kunst stehen dagegen die Tierbilder in den großen Jagdszenen zu Kujundschik; sie sind im höchsten Grade naturwahr und lebensvoll aufgefaßt und erzielen z. B. in dem blutbrechenden Löwen [5, 9] oder in der im Rückgrat getroffenen und erstarrenden Löwin (Fig. 135) eine geradezu ergreifende Wirkung. —



Fig. 134b. Gartenfest des Königs Assurbanipal. Aus Kujundschik. Britisches Museum. (Phot. Mansell.)

Die babylonisch-assyrische Kunst, die mit dem Untergange von Ninive und Kalach (Dur-Sarukin war schon früher verlassen) im Jahre 606 schwer geschädigt, in Chaldäa noch ein Nachleben führte (S. 52), bis auch Babylon 539 von Kyros erobert ward, hat in der Geschichte der Kunst mancherlei Spuren hinterlassen. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der babylonischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die semitischen und sonstigen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der mesopotamischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielten noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen



Fig. 133. Assyrisches Lagerleben. Relief aus Kujundschik. Berlin.
(Publ. des Berliner Museums.)



Fig. 135. Sterbende Löwin. Relief aus Kujundschik. Brit. Museum.

eine große Rolle. Ja eine in der ganzen assyrischen Kunst beliebte Darstellung, der von zwei Gestalten bewachte heilige Baum, ein Kunstprodukt von ornamentalen Pfeilern, Binden und Palmetten (Fig. 136), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.



Fig. 136. Heiliger Baum mit knieenden Dämonen. Aus Kujundschik. (Phot. Mansell.)

3. Phönizien.

Schon die Assyrer hatten sich mit Erfolg bestrebt, ihre Macht gegen Westen auszudehnen und das Meer zu gewinnen. Eine Stele mit dem Bilde Sargons (Berlin) bezeugt die Ausdehnung seiner Herrschaft bis zur Insel Kypros. In der Tat ging der ganze Zug der weltgeschichtlichen Bewegung unverrückt nach Westen, dem Meer entgegen. Dorthin führten die großen Völkerstraßen, auf den Besitz der Küstenlande waren die Absichten der Weltmonarchien gerichtet, dem östlichen Becken des Mittelmeeres strebten die wichtigsten Karawanen und die gewaltigsten Heeresmassen mit gleichem Eifer zu. Hier ist der wahre Schauplatz unserer älteren Weltgeschichte. Der reicheren Bodengliederung entspricht die größere Zahl von Völkerindividuen, die miteinander in mannigfachem Austausch der Gedanken und der Güter lebten und, wenn sie sich auch oft bekämpften, doch aufeinander angewiesen blieben. Die ursprüngliche Eigentümlichkeit ward allmählich gemildert und abgeschliffen; zur besonderen Stammesbildung gesellten sich fremde Kultureinflüsse. Auf syrischem und kleinasiatischem Boden begegneten sich die assyrische und die ägyptische Macht; beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunsttätigkeit zurück.

Von großer Bedeutung erscheint die vermittelnde Wirksamkeit der schiffkundigen, handeltreibenden Phönizier. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis und brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der künstlerischen Kultur hinzu. Die Phönizier, bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen, den einen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, den anderen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren, was Phantasie betrifft, mäßig begabt. Die Geschichte der Baukunst weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre große Geschicklichkeit im Quaderbau. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erscheinen wie aus einem Gusse, so trefflich sind sie gefügt. Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Hafenbauten in Marathos [Amrith]), aus dem lebendigen Felsen gehauene Riesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. die Tabernakel von Amrith,

die über Felsgräbern errichteten Denkmale, wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte ebendort (Fig. 137), reicher gegliedert und mit Zahnschnitten und Zinnen nach assyrischer Art verziert, immerhin aber noch massig und schwer, beweisen ihre tüchtige technische Kraft. Diese tritt uns auch in Festungswerken entgegen, wie sie sich, mit gewölbten Kasematten versehen, in Karthago erhalten haben. Eigentümliche künstlerische Begabung kann aber, soweit unsere Kunde reicht, den Phöniziern nicht zugesprochen werden. Die Tempelanlagen beschränken sich auf einen geschlossenen Hof mit einem Tabernakel im Hintergrunde. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische Denkmünze (Fig. 138) eine ungefähre Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung. Echt phönizisch ist der geschlossene Hof rechts auf hohem Unterbaue mit dem eingehegten Spitzkegel im Innern. Die Säulen können darauf hinweisen, daß die Phönizier zur Verbreitung der Säulen in den asiatischen Landen viel beigetragen zu haben scheinen.



Fig. 137. Grabmal zu Amrith in Phönizien.

Einen höheren Anspruch erhebt der von phönikischen Bauleuten ausgeführte Bau des salomonischen Tempels in Jerusalem (10. Jahrhundert). Auf weiter künstlicher Terrasse war er innerhalb eines Vorhofes mit drei Eingängen errichtet, selber von vorn durch eine Treppe zugänglich (Fig. 139). Diese führte zur Vorhalle (Elam); zwei hohe und dicke, von dem Tyrier Hurām-ābi gegossene eherne Säulen, die mit einem Knaufkapitell endigten, standen entweder im Eingang oder seitwärts davon vor den Mauern (Fig. 140). Die Kapitelle des vom Westen entlehnten assyrischen Chilani (vgl. S. 57) zeigen die Grundform des Kapitells. Auf die Vorhalle folgte der Hauptraum (Hekāl), durch keine Säulen gegliedert. Die Wände waren mit Cedernholz bekleidet, der Fußboden aus Cypressenholz, die Decke aus langen Cederbalken hergestellt. Eine Wand von Cederbohlen trennte das Hekāl vom Allerheiligsten (Debīr), das, für die Aufnahme der Stiftshütte bestimmt, um die Hälfte niedriger war, aber einen Oberstock hatte. Dreistöckige Gemächerreihen, die dennoch zusammen nur die halbe Höhe des 30 Ellen

($15^3/_4$ Meter) hohen Hekal erreichten, umgaben hinten und an den Langseiten den Tempel, dessen Außenwände ohne sonderlichen Schmuck geblieben zu sein scheinen. Wenn oberhalb der Umbauten Fenster angeordnet waren, so haben wir hier ein Beispiel des von hohem Seitenlicht beleuchteten „ägyptischen" Saales (vgl. S. 30), der viel später in der Basilika eine glänzende Entwickelung finden sollte. Im Vorhofe stand außer dem großen ehernen Brandopferaltar auch das „eherne Meer", ein bauchiger Kessel, etwa 5 Meter im Durchmesser und halb so hoch, der auf zwölf



Fig. 138. Münze von Byblos mit einer Darstellung des Tempels und des Bätyls der Aphrodite. (Donaldson.)

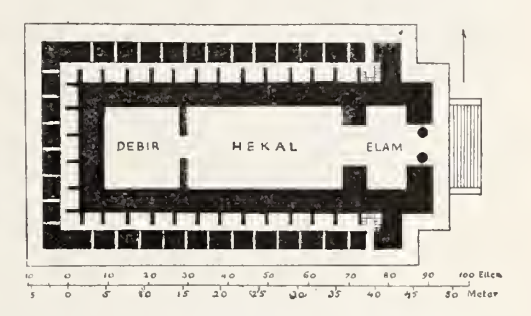


Fig. 139. Der Tempel Salomos. (Nach Smend.)



Fig. 141. Kesselwagen aus Kypros. (Furtwängler.)

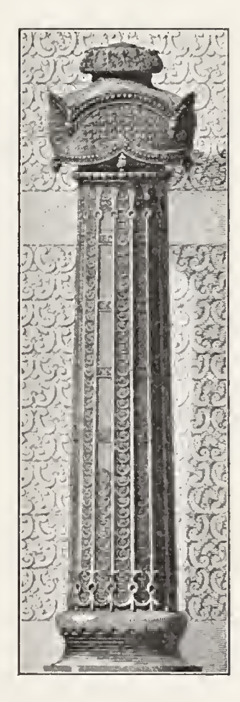


Fig. 140. Eherne Säule von der Front des Tempels. Nach Chipiez' Rekonstruktion.

ehernen Rindern ruhte. Anderes eherne Gerät vervollständigte die Ausstattung des Tempels, z. B. Kesselwagen, dergleichen sich mehrere in Kypros gefunden haben (Fig. 141). Alle diese Werke des Erzgusses werden jenem tyrischen Künstler zugeschrieben. Übrigens scheint der Grundplan des salomonischen Tempels in den syrischen Ländern allgemeinere Gültigkeit gehabt zu haben; er läßt sich dort bis zu christlichen Basiliken verfolgen.

Nicht günstiger als mit der Architektur verhält es sich mit der Skulptur im phönizischen Stammlande, wobei freilich zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer wieder aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die

wenigen größeren unter den ausgegrabenen Skulpturresten lassen selbständigen Formensinn vermissen. Die zahlreichen Sarkophage mit menschlich gestaltetem Deckel zum Beispiel ahmen bis in späte Zeit die ägyptischen Mumienkasten nach; so der anscheinend sogar in Ägypten gearbeitete Sarg des Königs Eschmunazar von Sidon aus dem 4. Jahrhundert [6, 2]. Andere Reliefs zeigen den Einfluß altionischer Kunst. Deshalb konnten auch die Phönizier auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das alte Kunsthandwerk in hohem Maß bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr



Fig. 142. Silberne Schale von Kurion auf Kypros. (Cesnola.)

in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein, und erweiterten den Umkreis des Kunstsinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerks, z. B. in der Metallarbeit mit Benutzung des kyprischen Kupfers, in der Glasbereitung, in der Buntwirkerei und der Färberei (Purpur), verschafften sie der heimischen Kunsttätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, Töpferwaren und geschnittene Steine aus Ägypten, Gewebe mit reichen Mustern aus Babylon, Seidenstoffe und Schmucksachen aus Assyrien, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landschaften. So entstand überall, wo die Phönizier verkehrten, ein Mischstil, der das Interesse des Ethnologen in höherem Grade fesselt, als das des Kunsthistorikers, da ihm die Fruchtbarkeit abgeht. Wir machen die Beobachtung, daß assyrische Kunstmotive, wie Tierkämpfe, Jagden, gern in

ägyptische Formen gehüllt werden, z. B. auf einer Silberschale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom und auf kyprischen Schalen (Fig. 142, vgl. [6, 1]), während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen. Im älteren Gerät sind sogar „mykenische" Vorbilder kenntlich. Die Phönizier erscheinen als empfangender, selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; sie schmiegen sich den Landessitten an; sie locken, aber erzwingen nicht die Kundschaft. In Syrien sowohl wie auf Kypros schmücken sie z. B. die Tongefäße mit geometrischen Mustern (Fig. 143), offenbar im Anschluß an eine ältere Kunstweise. Sie suchen aber auch, ungeschickt genug, assyrische Motive wie den heiligen Baum zwischen zwei Tieren nachzuahmen (Fig. 144). Einzelheiten werden verwandelt, neue Typen auf künstlerischem Boden nicht geschaffen. Der vielgerühmte phönizische Einfluß auf die Geistesbildung der Küstenvölker ist jedenfalls auf diesem Gebiete nicht bedeutend.



Fig. 143. Phönizisches Tongefäß. Louvre.

Reicher als in dem auf einen schmalen Küstenstrich beschränkten Stammlande erscheint die phönizische Kunst in den Kolonien, so, abgesehen von Karthago, namentlich auf Kypros. Auf dieser Insel, deren Ureinwohner wahrscheinlich mit kleinasiatischen Stämmen in Rasse und Sprache zusammenhingen, folgten einander phönizische Kolonisten und griechische Ansiedler. Die Tributpflichtigkeit unter ägyptischer und assyrischer Herrschaft führte zur Bekanntschaft mit der Kunst beider Reiche. So empfing Kypros eine Reihe von Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden bemüht war. Dadurch wird aber für den Forscher der Einblick in die Entwickelungsgeschichte erschwert. Als phönizisch muß man erachten, was in seinen Formen mit Funden in anderen phönizischen Kolonien übereinstimmt, wie z. B. die Silberschalen. Als einheimische Werke dagegen dürfen solche Arbeiten gelten, die nur auf kyprischem Boden, sonst aber nicht vorkommen. Zu diesen gehören unter anderen eigentümliche Pfeilerkapitelle, wahrscheinlich von Grabbauten herrührend und rein dekorativer Natur (Fig. 145).



Fig. 144. Tonkrug aus Kypros.

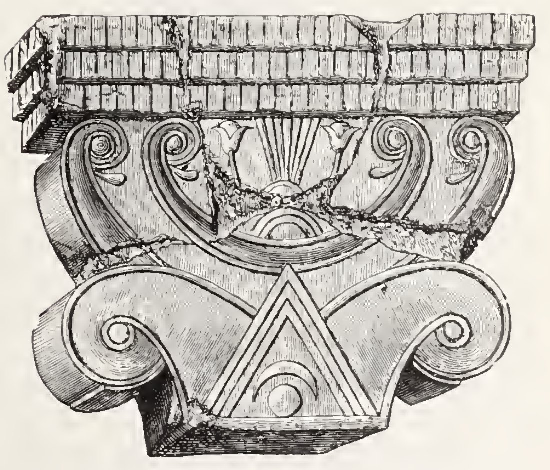


Fig. 145. Kyprisches Kapitell. Louvre.

Verschiedenartig geschwungene Voluten bilden den Hauptschmuck (vgl. Fig. 115); doch entdeckt man in dem oberen Mittelfelde Anklänge an die ägyptische Lotosblume. Auch die zahlreichen Statuen aus Kalkstein, meistens die Stifter der Weihgeschenke nach verschiedenem Stand und Beruf darstellend, tragen eine bestimmte Lokalfarbe. Sie sind in der Regel grob gearbeitet, wegen ihrer rohen Rückseite mehr Reliefs als Rundbildern vergleichbar, eintönig in der Haltung,



Fig. 146. Statue aus Golgoi auf Kypros. New York.



Fig. 147. Statue aus Golgoi. auf Kypros. (Döll.)

zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen an die ägyptische Tracht (Fig. 146), ebenso wie die dicht nebeneinander gestellten Füße; es erscheint aber ebenso häufig der heimischen Kleidung (Chiton und Mantel) nachgebildet (Fig. 147). Über das Alter dieser kyprischen Werke sind wir nicht genau unterrichtet. Von einem Sarkophag aus Amathus (Fig. 148) und von ein paar anderen Reliefs (Geryonensrelief) kann man nachweisen, daß sie erst gemeißelt wurden, nachdem griechische Kunstsitten auf der Insel sich eingebürgert hatten, was freilich den Verfertiger des Sarkophages nicht hinderte, an dem krönenden Gesimse dem hellenischen Perlenstabe Lotosblumen anzufügen, an den Langseiten den Wagenzug des Reliefbildes anscheinend nach assyrischem Vorbilde zu

zeichnen, auf den Nebenseiten aber phönizische Figuren, nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, sowie ähnlich karikierte Figuren des ägyptischen Gottes Bes darzustellen. So bleibt die kyprische Kunst, dem lebendigen Strom hellenischer Entwickelung örtlich und innerlich entrückt, noch in späteren Zeiten alten Überlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle, wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben, wie die kyprisch-phönizische auf die hellenischen Kunstformen.

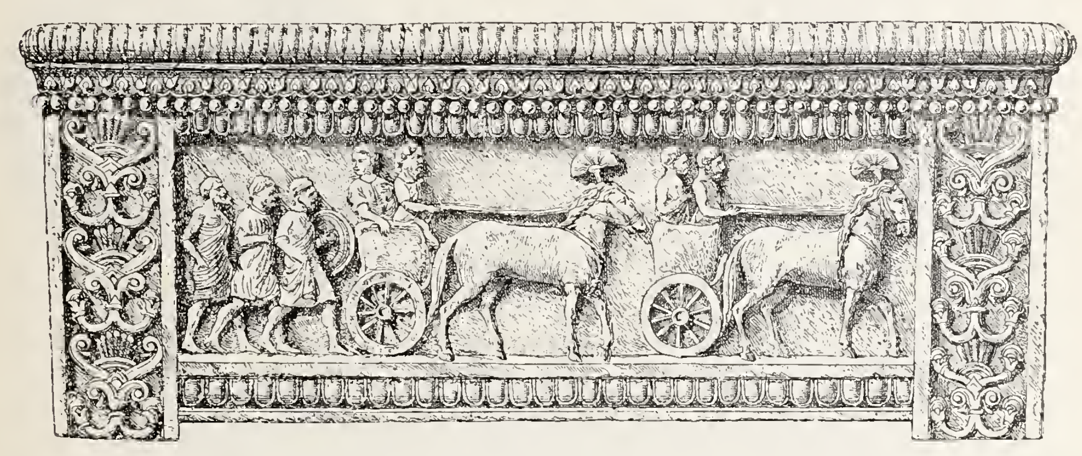


Fig. 148. Marmor-Sarkophag aus Amathus auf Kypros. New York.

4. Kleinasien.

Während sich die phönizische Kunst ägyptischen Einwirkungen zugänglicher zeigt, dem Nillande die geflügelte Sonnenscheibe, die Sarkophagform, einzelne Gewandstücke u. s. w., selbst Grundsätze der Komposition und Zeichnung entlehnt, tritt in Kleinasien der Einfluß der mesopotamischen Kunst stärker in den Vordergrund. Die vollkommene Aufschließung des schwer zugänglichen Landes, die neuerdings von verschiedenen Seiten mit großem Eifer angegriffen worden ist, wird dem Forscher mit der Zeit immer reicheres Material zuführen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, auf die mannigfachen Unterschiede in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und den Fäden nachzugehen, die diese einerseits mit der Kunst des Doppelstromlandes, andererseits mit griechischer oder sonstiger europäischer Kunstsitte verknüpfen. Wir halten dabei die zeitliche Folge, soweit sie sich einigermaßen erkennen läßt, fest.

Altphrygische Denkmäler. Etwa im dritten Jahrtausend scheinen phrygische Stämme aus der Balkanhalbinsel über den Hellespont gewandert zu sein und zunächst die troische Landschaft besiedelt zu haben; weitere Wanderungen erstreckten sich dann über einen Teil des innerkleinasiatischen Hochlandes, der nach ihnen Phrygien genannt ward. Die ältesten Spuren haben sie in der Troas hinterlassen, wo die zweitunterste der von Schliemann in dem Hügel von Hissarlik entdeckten Stadtschichten, das prähistorische Troja, in das dritte Jahrtausend hinaufzureichen scheint. Dicke Mauern, unten stark geböscht und mit Steinen bekleidet, oben aus Luftziegeln gebaut, mit Türmen und mächtigen Torbauten, schützen die Fläche der Burg. Auf dieser weisen die Grund-

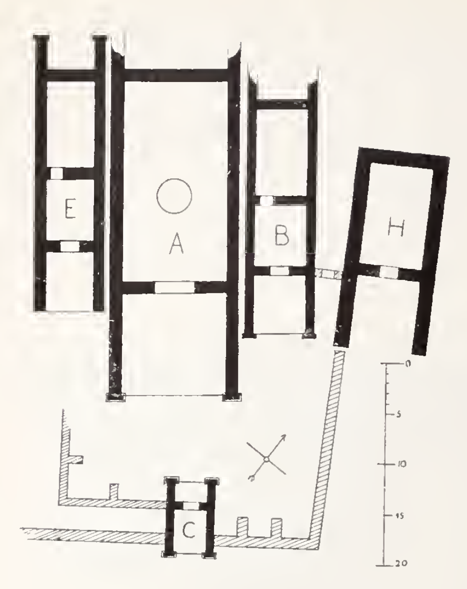


Fig. 149. Häusergruppe im prähistorischen Troja. (Nach Dörpfeld.)



Fig. 150. Terrakotta-Idol aus dem prähistorischen Troja.



Fig. 151. Sog. Grabhügel des Achilleus am Kap Sigeion.



Fig. 152. Grabhügel auf der Insel Syme. (Nach Roß.)



Fig. 153. Gewölbter Gang im Grabhügel des Alyattes. (Chipiez nach Olfers.)

mauern mehrerer ebenfalls aus Luftziegeln über einem Steinsockel errichteter Häuser (Fig. 149) bereits einen großen Saal mit dem Herde (oder auch zwei Säle hintereinander) und eine von zwei Seitenmauern eingeschlossene Vorhalle auf: es sind die bleibenden Grundzüge des griechischen Hauses und Tempels. Die Häuser A und B, durch einen gemeinsamen Torbau C, der auch schon die später übliche Form eines Propylon zeigt, zugänglich, scheinen die Männer- und die Frauenabteilung der Wohnung zu bezeichnen. Säulen sind in diesen Bauten noch unbekannt. Die Masse des Tongerätes, ohne Drehscheibe hergestellt, mangelhaft gebrannt, mit eingeritzten Mustern verziert (Fig. 16), trägt einen sehr primitiven Charakter. Eigentümlich sind die Gefäße oder Geräte, die menschliche Gesichtszüge oder sonstige Körperformen als wesentliche Formelemente verwenden (Fig. 150). Auch der zahlreich gefundene Goldschmuck besitzt nur geringen künstlerischen Wert.

Die Ebene von Troja wird umgeben von großen aufgeschütteten Grabhügeln, die die Griechen später einzelnen homerischen Helden zuwiesen (Fig. 151). Über einem kreisrunden, niedrigen Mauerring, der besonders deutlich bei einem Grabhügel der Insel Syme erhalten ist (Fig. 152), erhob sich der künstliche Hügel, der das Grab in sich schloß. Dergleichen Tumuli sind sowohl in der thrakischen Heimat der Phryger wie in Phrygien häufig. Im Peloponnes nannte man sie Phrygergräber, in Attika schrieb man sie den kleinasiatischen Amazonen zu. Die phrygische Sitte verbreitete sich auch über die Nachbarlandschaft Lydien, wo nicht bloß das sogenannte Grab des Tantalos bei Smyrna, sondern vor allem die umfangreiche Nekropole von Sardes am gygäischen See (Bin-tepé, „tausend Hügel") den Fortbestand dieses Brauches bis in das 6. Jahrhundert bezeugt. Hier treten eigene gemauerte Grabkammern hinzu, entweder mit großen Steinplatten bedeckt, oder so, daß die Steinreihen stufenförmig nach oben vorkragen. Der noch heute 69 Meter hohe, im Durchmesser 355 Meter messende Grabhügel des Alyattes, des Vaters des Krösos (gest. 560), ein Werk, das den Vergleich mit den Pyramiden herauszufordern schien, enthält sogar einen Gang mit regelrechtem Keilschnittgewölbe (Fig. 153).



Fig. 154. Felsrelief von der „Jasili-kaja" bei Boghaz-köi. (Perrot.)

„Hetitische" Felsreliefs. In der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends, gleichzeitig mit den Thutmosiden und Ramessiden in Ägypten, blühte im nördlichen Syrien und Mesopotamien das Reich der Hetiter, das seine Macht nordwärts über den Antitauros bis auf die kahle Hochfläche Kappadokiens erstreckt zu haben scheint, ja vielleicht hier seinen ursprünglichen Sitz hatte. Felsreliefs mit ziemlich plumpen Figuren in eigentümlicher Tracht, mit Spitzhüten und Schnabelschuhen, zeugen von ihrer Kunstübung. Blieb nun auch die Herrschaft der Hetiter auf jene östlichen Landschaften beschränkt und endigte auch ihre Glanzzeit schon vor Ablauf des



Fig. 155. Von den Felsreliefs von Boghaz-köi. (Puchstein.)



Fig. 157. Löwengrab („Arslan-tasch“) bei Hairan-veli in Phrygien. (Perrot.)



Fig. 156. Felsrelief eines Kriegers („Karabel“) bei Nymphio. (Perrot.)

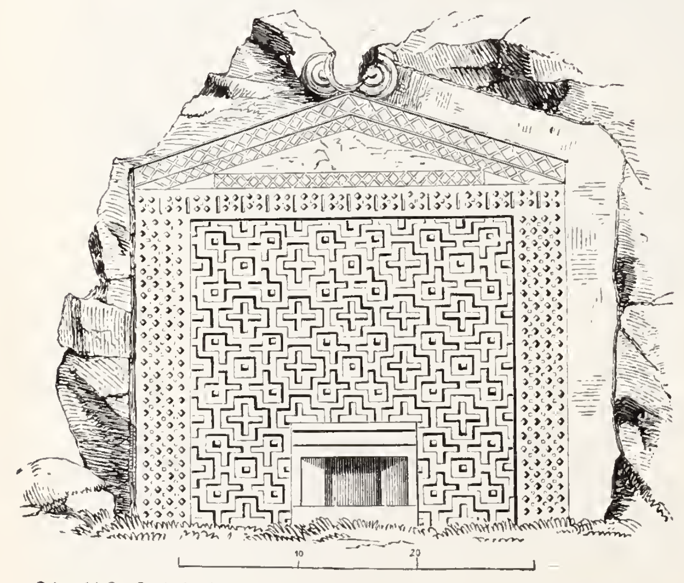


Fig. 158. Felsheiligtum (sog. Grab) des Midas bei Doghanlu.

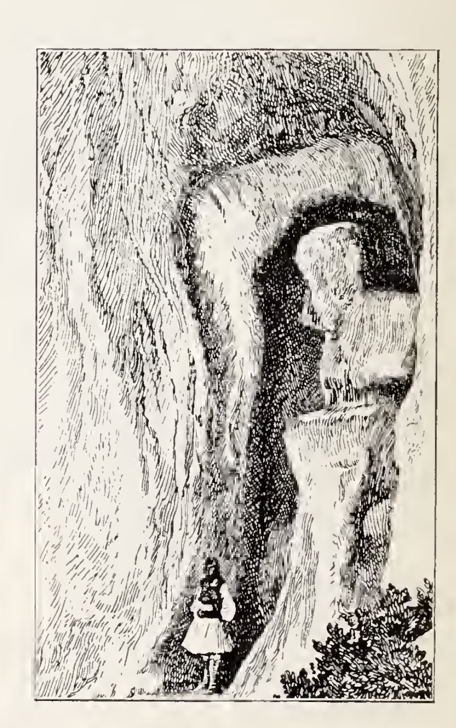


Fig. 159. Felsbild der Kybele (sog. Niobe) bei Magnesia. (Perrot.)

zweiten Jahrtausends, so erstreckte sich doch der Einfluß ihrer dürftigen Kunst auch weiter nach Westen. Am reichsten sind diese Felsskulpturen im Nordwesten Kappadokiens erhalten. In Boghaz-köi (Pteria), in Uejük und Giaur-Kalessi stellen die Felsreliefs schreitende Gestalten in hetitischer Tracht dar, vom gewöhnlichen Menschenmaß bis zur Riesengröße sich erhebend, bald einzeln, bald in langen Reihen, einzelne auf Tieren oder auf den Köpfen von Männern stehend (Fig. 154). Seltsam berührt dabei der Doppeladler, ein Beispiel von Langlebigkeit mancher Kunstformen; ebenfalls in babylonischen Reliefs und in Werken mykenischer Kunst nachweislich, ward er später durch die Kreuzzüge im Occident bekannt und lebt noch heute als Wappenbild weiter. Noch interessanter ist die Darstellung eines Heiligtums mit zwei ionischen Säulen, das eine Riesenfigur auf der Hand trägt (Fig. 155); die Säulen bieten das älteste Beispiel einer der Grundformen des ionischen Kapitells.

Das westlichste Felsrelief dieses Stils ist der Karabel („schwarzer Stein“) in Nymphio unweit Smyrna, an dem Bergwege von Sardes nach Ephesos gelegen (Fig. 156), ein Werk, das eine falsche antike Deutung für ägyptisch hielt und mit Sesostris (vgl. S. 41) in Verbindung brachte. Wir kennen den Herrscher aus dem inneren Kleinasien nicht, der hier an den Grenzen seiner Macht sein streitbares Bild in die Felswand meißeln ließ. Im ganzen dürften diese Felsreliefs den ersten Jahrhunderten des letzten Jahrtausends v. Chr. angehören.

Neuphrygische Denkmäler. Die Verwüstungszüge der Kimmerier, der antiken Hunnen, haben im 7. Jahrhundert ganz Kleinasien bis an die ionische Westküste schwer betroffen und, wie es scheint, den überlebten hetitischen Nachwirkungen ein Ende bereitet. Gänzlich verschieden sind die Felsskulpturen in Phrygien und dem benachbarten Lydien, die der Folgezeit bis zum Untergange des lydischen Reiches (546) angehören. Nicht mehr vom Osten, sondern von den Joniern der Westküste kommen hier Einflüsse, die sich mit phrygischen Eigentümlichkeiten mischen. Eine Anzahl großer Gräber sind bald in Felswänden, bald in vereinzelten Felsblöcken angebracht. Zu ihrem Schmuck werden mehrfach Löwen verwandt, so an dem Arslan-tasch („Löwenstein“) bei Hairan-veli (Fig. 157), dessen ganzer Aufbau, die steigenden Löwen neben der Säule, einen deutlichen Nachklang an die ähnliche Komposition der mykenischen Zeit (Fig. 193) enthält.

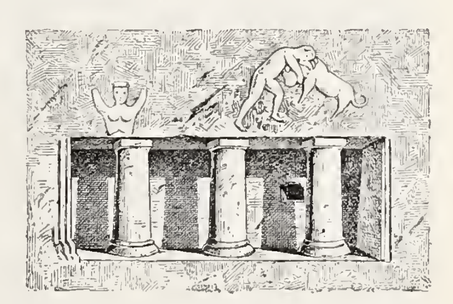


Fig. 160. Paphlagonisches Felsgrab in Terelik-kalessi. (Kannenberg.)

Von den Gräbern unterscheiden sich die Felsheiligtümer, die am liebsten die eine Fläche großer aufrecht stehender Felsblöcke als Hintergrund wählen. Die Hauptformen eines Giebelhauses in unorganischer Verbindung mit einem linearen, einst durch Farben gehobenen Muster, das der Teppichweberei oder vielleicht eher einem Kachelbelage seine Motive entlehnt, sind für diese fälschlich als Gräber bezeichneten Anlagen charakteristisch; eine kleine Nische nahm das Bild der Gottheit auf. Die bekannteste Gruppe befindet sich bei Doghanlu, darunter das Heiligtum des „Herren Midas“, eines alten phrygischen Gottes, eine Felsfassade von 16 Meter Breite und 17 Meter Höhe (Fig. 158, Jasili-kaja „Bildfelsen“). Besonders eigneten diese Felsheiligtümer der in den Bergen hausenden „Mutter Kybele“, deren Bild, von steigenden Löwen umstanden, in einer Nische des Arslan-kaja („Löwenfels“) bei Düver noch erhalten ist. Am bekanntesten ist das fälschlich für die versteinerte Niobe Homers (Od. 24, 614 ff.) ausgegebene kolossale Felsenbild der Kybele, das 8 Meter hoch, 100 Meter über der Hermosebene gelegen, von einer steilen Wand des Sipylongebirges bei Magnesia herabschaut, von den antiken Anwohnern dem Sohne des Tantalos Broteas zugeschrieben (Fig. 159, Böjük suret, „großes

Bild"); hier fehlt die Ornamentierung der Wand. So oberflächlich die Darstellungen der stets von vorn dargestellten Göttin sind, so scharf und genau pflegen die Ornamente gearbeitet zu sein, in denen griechische Einwirkungen unverkennbar sind (Fries in Kütschük-jasili-kaja bei Doghanlu). Diese kommen bereits von der benachbarten ionischen Küste.

Diese Form der Felsheiligtümer setzt schon Bilderdienst voraus. In ältere Zeiten führen zurück die Felsenthrone, die am liebsten auf luftiger Höhe dem unsichtbaren Gott zum Sitze bereitet wurden. Das berühmteste Beispiel ist der „Thron des Pelops", auf einer schwer ersteiglichen Felsenkuppe des Sipylon unweit der sogenannten Niobe 250 Meter über der Ebene gelegen.

Felsarchitekturen. In zwei Landschaften Kleinasiens läßt sich die Sitte nachweisen, Architekturen in Felsgestein nachzubilden. In der nördlichen Küstenlandschaft Paphlagonien, im Bereiche des unteren Halys, sind häufig steile Felswände zu Grabhöhlen geöffnet, deren Vorderseite mit einer oder mehreren Säulen geschmückt ist (Iskelib, Hambarkaja „Scheunenfels", Terelitkalessi, Assar-köi u. a.). Die Säulen sind glatt, von schweren Verhältnissen. Meistens ruhen sie auf einer plumpen runden Basis; das Kapitell zeigt verschiedene Formen, von einer einfachen viereckigen Deckplatte bis zu einer mehrgliedrigen, runden, mehr oder weniger wulstigen Bildung. Die Ähnlichkeit mit dorischen Formen ist nur sehr oberflächlich; offenbar haben wir es mit einem provinziellen Stil zu tun. Der Küste näher liegende Fassaden sind auch wohl mit der Andeutung eines ziemlich steilen Giebels gekrönt. Die Reliefs,



Fig. 161. Felsgräber zu Myra. (Kugler.)



Fig. 162. Felsgrab in Xanthos. (Scharf.)

die sich hie und da in den Giebelfeldern finden (Fig. 160), müssen davor warnen, diesen Felsgräbern ein besonders hohes Alter beizumessen; sie sind schwerlich älter als höchstens das 5. oder 4. Jahrhundert.

Von weit höherem Interesse sind die Felsarchitekturen **Lykiens**. Dies felsige Alpenland, aus der Südküste Kleinasiens schroff ins Meer vorspringend, ist überreich an Gräbern. Zum Teil bedecken sie wiederum die steilen Felswände, bald als bloße schwer zugängliche Höhlen (Pinara), bald mit architektonischen Fassaden verkleidet (Myra, Fig. 161). Diese Fassaden, soweit sie dem 6. oder 5. Jahrhundert angehören, weisen die Form hölzerner Häuser auf, die hier gleichsam versteinert erscheinen. Auf einer Basis erhebt sich ein Riegelbau von starken Balken, meist einstöckig, mit einem flachen vorspringenden Dach abgeschlossen, das über einer Lage runder Bohlen eine nach außen verschalte Lehmschicht enthält. Auch in freistehenden Gräbern kehrt dieselbe Holzarchitektur wieder (Fig. 162); die Flächen zwischen den Balken zeigen eine Art von Panelierung. Nicht selten erscheint über der flachen Decke ein in gleicher Weise gezimmertes Dach mit ziemlich steilen, leicht gerundeten Seitenflächen. Dieser Abschluß kehrt in einer Lieblingsform lykischer Gräber wieder (Fig. 163, rechts): über einer Stufe erhebt sich ein zweistöckiger Bau, der im niedrigen Erdgeschoß (Hyposorion) für die Leichen der Dienerschaft bestimmt war, im Hauptgeschoß als geräumiger Sarg (Soros) für die Familienmitglieder diente — denn die lykischen Gräber sind durchweg Familiengräber —, darüber endlich das hohe gerundete Giebeldach stülpte, das seine botförmige Gestalt vielleicht dem Lattengerüst eines Laubenganges entlehnt hat. Erst allmählich tritt daneben der flache griechische Giebel, zunächst noch in Verbindung mit lykischem Riegelbau (Fig. 164), seit dem 4. Jahrhundert auch als Teil eines ausgebildeten ionischen Säulenbaues. Lykien steht eben vorwiegend im Banne der benachbarten ioni=



Fig. 163. Gräber in Xanthos. (Benndorf.)

schen Kunst, daher denn auch die reichen Reste lykischer Skulptur im Zusammenhange der gesamten griechischen Kunstentwickelung ihren natürlichen Platz finden werden.

Nur eine Form der lykischen Grabmäler, zugleich eine der ältesten, weist eher nach dem Orient, nach Syrien oder Persien. Es ist das Pfeilergrab, dessen berühmtestes Beispiel das sogenannte Harpyiendenkmal von Xanthos darbietet (Fig. 163, links). Über einer Stufe ragt ein hoher viereckiger Pfeiler turmartig empor und hebt die mit einer kleinen Tür versehene Grabkammer hoch über den Boden (die Reliefumkleidung, jetzt in London (s. u.), erscheint in der Abbildung bereits entfernt). Ein schwerer, ringsum weit vorspringender Deckel bildet den flachen Abschluß, über dem auch wohl noch eine Gruppe Platz fand (Relief vom Nereidendenkmal).

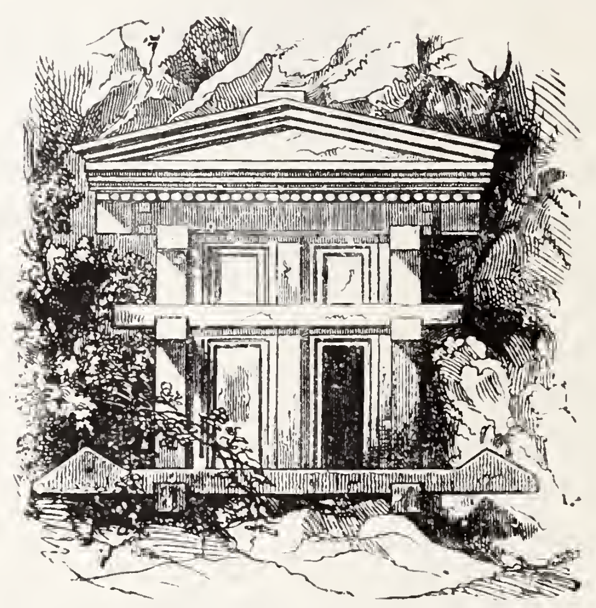


Fig. 164. Lykische Grabfassade in Antiphellos.

5. Persien.

Als Tochter der babylonisch-assyrischen Kunst wird oftmals die persische Architektur und Skulptur angesprochen. Der Gedanke liegt so nahe, daß der Stamm, auf den die politische Macht überging, auch die Erbschaft der älteren Kultur antrat; wobei freilich auch die Möglichkeit erwogen sein will, daß die persische Kunst manches aus der — bisher noch völlig unbekannten — medischen Kunst entlehnt haben könnte. In Wahrheit bestehen zwischen der persischen und der babylonisch-assyrischen Kunst nur vereinzelte Berührungspunkte, daher eine einfache Ableitung der jüngeren von der älteren Kunstweise durchaus nicht zutreffend erscheint. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Welteroberer auftraten und weit über die Stammesgrenzen hinaus ihre Herrschaft trugen, öffnete sich auch ihre Phantasie in reicherem Maße fremden Einflüssen. Was sie in Ägypten, im syrisch-phönizischen Gebiet, besonders aber auf ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück, die das jüngste Glied in der Reihe der vorderasiatischen Künste darstellt. Selbst die Frage darf man nicht unterdrücken, ob die Perser nicht auch geradezu fremde Künstler beschäftigten. Werke des alten Goldarbeiters Theodoros von Samos (6. Jahrhundert) schmückten den Palast in

Susa, die Tätigkeit eines Bildhauers Telephanes aus dem ionischen Phokäa für die persischen Könige Dareios und Xerxes (521—485) ist verbürgt, die Paläste des 4. Jahrhunderts sind in der Blütezeit griechischer Kunst entstanden. Jedenfalls hat, der Weltstellung der Perser entsprechend, die persische Kunst keinen selbständig schöpferischen Charakter, sondern faßt verschiedenartige Richtungen zusammen.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils dem älteren Zweige der Achämeniden (Kyros, 559—529), teils dem jüngeren (seit Dareios, 521) angehören. Im Tale des Murghab, wo die Straße von Ispahan nach Schiras durch das Gebirge führt, erheben sich Ruinen von Palästen und Grabbauten aus Kyros' Zeit. Daß an dieser Stelle, bei der heutigen Stadt Murghab, der Königssitz von Pasargadä sich befand, ist so gut wie zweifellos. Hier war das Stammland des Königsgeschlechtes. Gewaltige Quadermauern, die einzelnen Blöcke nach griechischer Weise ohne Mörtel, nur durch Eisenklammern verbunden, gestatten die Deutung auf den Unterbau einer Palastanlage. Die Tüchtigkeit der Steinmetzarbeit verdient hohe Anerkennung, die sich noch steigert bei der Betrachtung der späteren großartigen Terrassen- und Treppenbauten in Persepolis.

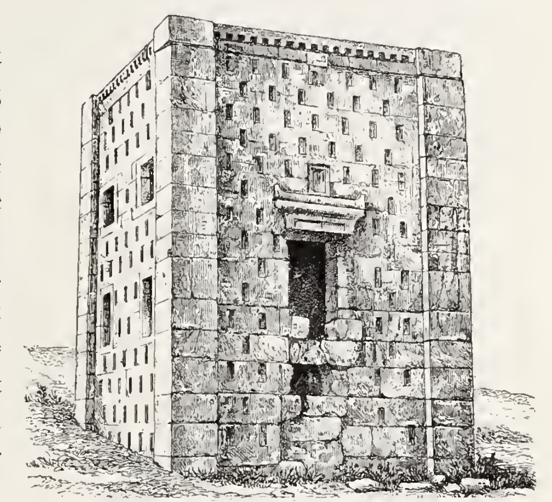


Fig. 165. Grabturm von Nakschi Rustam. (Chipiez nach Dieulafoy.)

In einem Lande, ebenso reich an Gestein wie arm an Holz, kann eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Steinbau zurückgeht, Holz und Ton vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbau scheinen die überschlanken Säulen mit ihrem niedrigen Gebälk entlehnt, aus Luftziegeln werden die Mauern aufgeführt, mit glasierten Tonplatten wenigstens zu großem Teil (Susa) die Wände bekleidet. Ein solcher Widerspruch wäre nicht möglich gewesen, wenn sich die Kunst stetig und selbständig aus dem Volkstum entwickelt hätte. Die persische Kunst ist eben höfischer Natur und huldigt ausschließlich der Macht des Königtums. Damit hängt die Seltenheit religiöser Bauwerke zusammen. Häufiger begegnen Gräber, und zwar in zwei Hauptformen. Entweder sind es Türme (bisweilen fälschlich für Bauten des Feuerkultus gehalten), die einen einzigen hohen Raum enthalten und mit ganz flachem Zeltdach bedeckt sind; die Ecken sind als vorspringende Pfeiler gestaltet, die Wände oben mit einem Zahnschnitt abgeschlossen, die Tür ist in beträchtlicher Höhe angebracht. Die Ruine eines solchen Grabturmes befindet sich in Pasargadä, in der Nähe einer gewaltigen Terrasse, die als „Thron der Mutter Salomos" (Tachti-maderi-Suleiman) bezeichnet wird; ein besser erhaltener Turm steht in Nakschi Rustam (Fig. 165). Diese Türme entsprechen der Schilderung, die Strabon nach Aristobulos von dem Grabe des Kyros entwirft, während Arrians Beschreibung desselben Grabes mehr mit einem Bauwerk des zweiten Typus übereinstimmt, das in Pasargadä wohlerhalten ist und von den Anwohnern das „Grab der Mutter Salomos" (Meschhedi-maderi-Suleiman) getauft wird (Fig. 166). Inmitten eines einst auf drei Seiten von einem Säulengang umschlossenen Hofes erhebt sich eine Pyramide von vier höheren und drei niedrigeren Stufen, auf deren Plattform ein tempelförmiges Giebelhaus steht. Die Stufen wie das Giebelhaus sind aus wuchtigen Quadern errichtet, die Profile der Türeinfassung entsprechen der älteren ionischen Architektur.



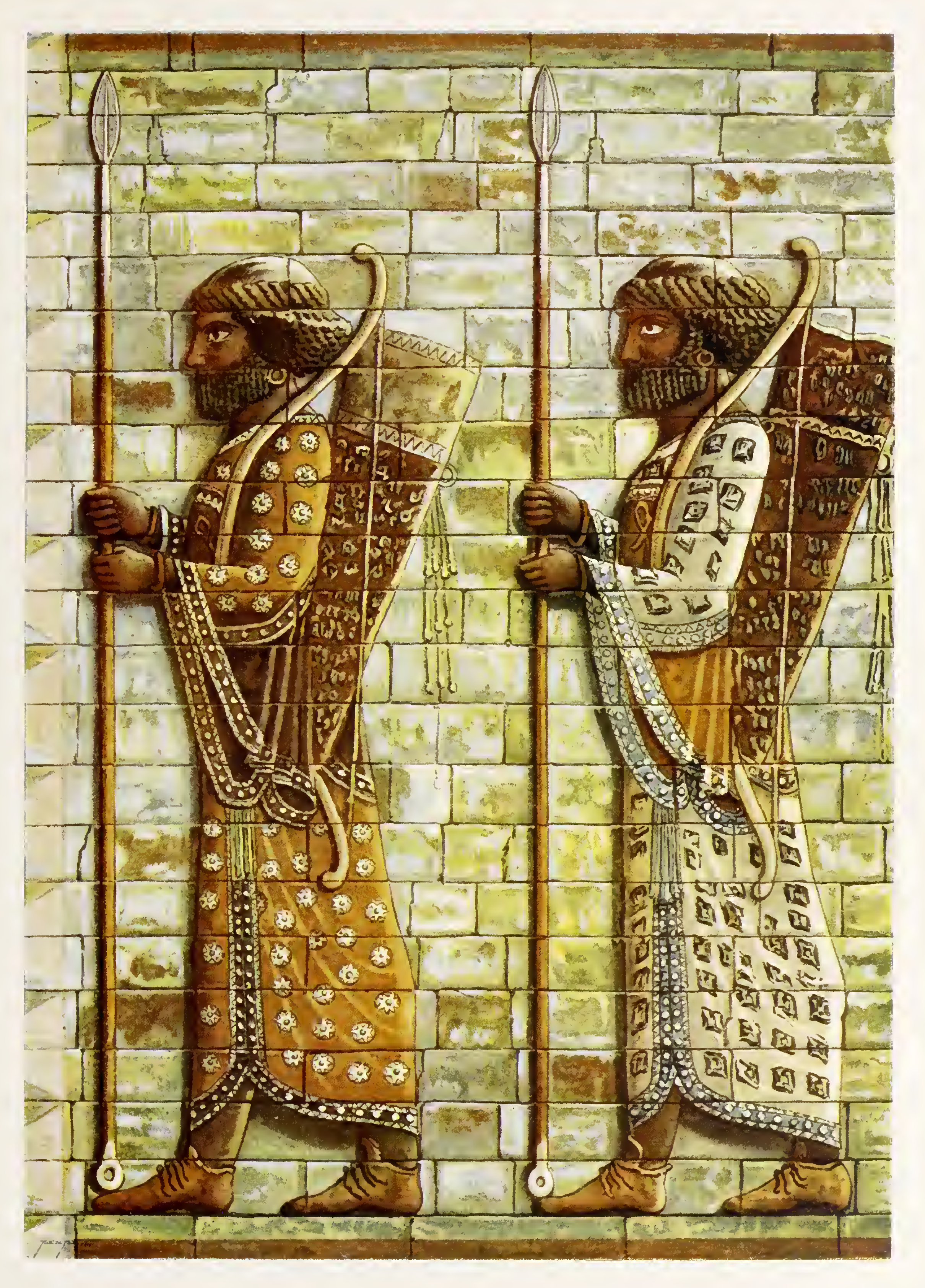
Fig. 166. Sog. Grab des Kyros in Pasargadä.



Fig. 167. Kyros. Relief von Pasargadä.

Von dem benachbarten Palaste des Kyros haben sich nur einige wenige Pfeiler und eine Säule erhalten, darunter ein sprechendes Denkmal, der rechteckige Pfeiler mit der Reliefgestalt eines vierfach geflügelten schreitenden Mannes, auf dessen Haupt ein symbolischer (Ägypten entlehnter?) Schmuck prangt (Fig. 167). In einer erst kürzlich verschwundenen Inschrift bezeichnete sich der Mann als „Kurus, der König, der Achämenide“. Sein Gesicht, rundlich im Schnitte, mit kurzer Nase, breiter Stirn, trägt nicht die Züge der orientalischen Rasse; das eng anliegende Gewand und die Rosetten als Schmuck des Saumes gehen auf assyrische Vorbilder zurück; dagegen hat die ganze Haltung des stramm einherschreitenden Mannes, die Art, wie er die Füße setzt und den einen Arm hebt, schon manchen Reisenden an altgriechische Grabreliefs erinnert.

Die Denkmäler des jüngeren Zweiges der Achämeniden müssen wir an zwei weit voneinander entfernten Stellen suchen. Längst bekannt und wiederholt in Bild und Wort beschrieben sind die nicht gar weit unterhalb Pasargadä gelegenen, unter dem Namen der Perserstadt oder Persepolis zusammengefaßten Palasttrümmer von Tachti Dschamschid. Die Stadt war eine Gründung des Dareios.



Zwei der „Unsterblichen“ aus dem Palast Artaxerxes' II. in Susa.

Glasierte Ziegel. (Swenigorodskoi.)

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



Dem Landesbrauche gemäß war der Palast auf einer künstlichen Plattform errichtet, zu der von der Ebene die weltberühmte Treppe führt, so breit und bequem angelegt, daß etwa zehn Reiter nebeneinander die Stufen hinaufsprengen können (Fig. 168, vgl. [6, 6]). Auf der gemeinsamen Plattform erhoben sich mehrere durch Treppen miteinander verbundene Terrassen. Nur das feste Steinwerk, die Terrassenmauern, Treppen, Türen, Pfeiler und Säulen haben sich erhalten, die Ziegelwände, die Holzdecken sind durch Brand oder Vermoderung zu Grunde gegangen. Von einzelnen Palästen — man unterscheidet einen Palast des Dareios, des Xerxes und des Artaxerxes III. Ochos — ist es sicher, daß sie überhaupt niemals vollendet wurden. Statt die älteren Bauten weiterzuführen, zogen die Könige, ebenso wie einst die assyrischen und wie auch die späteren orientalischen Herrscher, es offenbar vor, neue Prunksäle (Apadanas) zu schaffen, um sich dadurch selbständige Ruhmestitel zu erwerben. Daß neben den Apadanas noch andere Werke sich auf der Plattform erhoben, steht außer Zweifel.

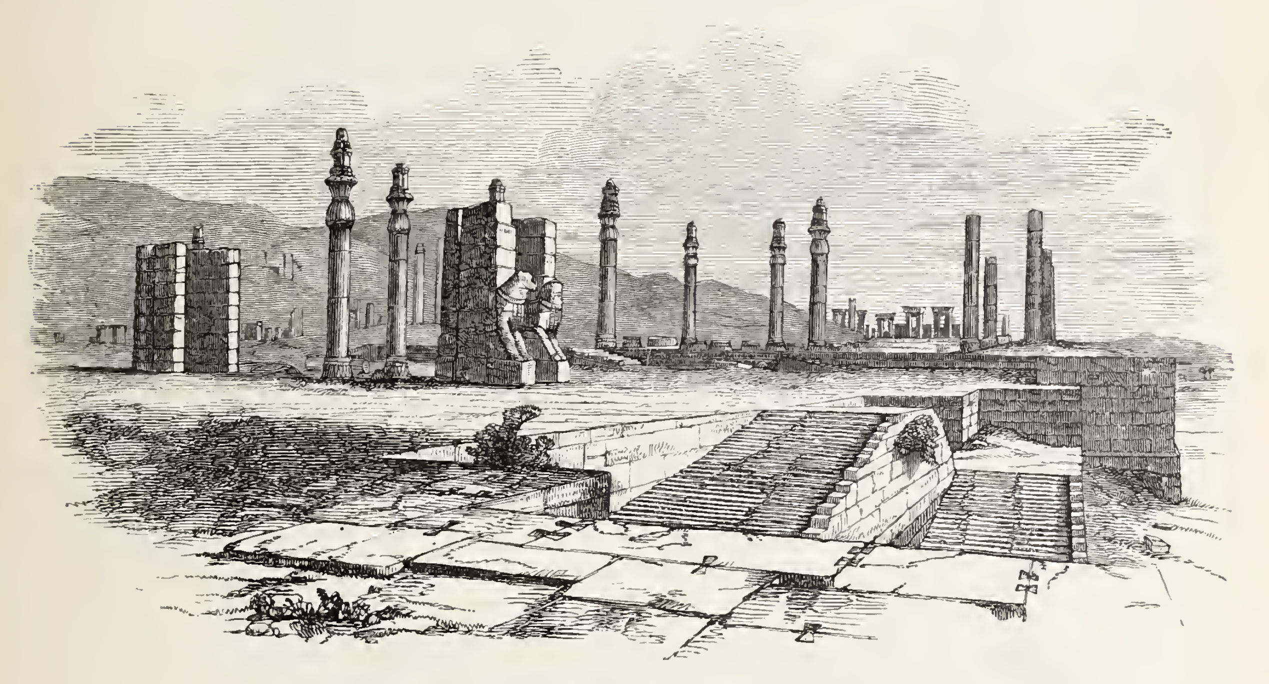


Fig. 168. Die Palasttrümmer von Persepolis. Ansicht.

Die Reste einer Wasserleitung lassen z. B. auf ausgedehnte Parkanlagen schließen. Hatte man die große Treppe A (Fig. 169) erstiegen, so näherte man sich zuerst den Propyläen des Xerxes (B), deren Eingangspfeiler nach assyrischer Weise mit den bekannten Mannstieren geschmückt waren. Eine zweite Treppe (D), an ihren Wänden mit feierlichen Zügen in Relief geschmückt, führte zu dem südlich gelegenen Glanzpunkte der ganzen Anlage, dem Apadana des Xerxes (E), einem hohen Säulensaale, dem an drei Seiten zweischiffige Säulenhallen vortraten. Die Säulen der Vorhalle erreichten die Höhe von $19^1/_2$, die des Hauptsaales von fast 17 Metern; letzterer war ohne Zweifel einst mit einer jetzt verschwundenen Mauer umgeben. Weiter gelangte man zu den Palästen des Dareios (F), des Xerxes oder Artaxerxes (G) und einer zweiten Säulenhalle des Artaxerxes (H) nebst einem kleineren Palaste (L). Alle diese Paläste bestehen aus einer tiefen Vorhalle mit doppelter Säulenreihe und einem quadratischen Säulensaale, rechts und links von kleineren Gemächern eingefaßt; der Palast des Dareios endigt in einem großen geschlossenen Saale mit Nebenräumen. Weiter gegen die Mitte der Plattform

endlich erhob sich, außer einem Torbau K, die mächtige Hundertsäulenhalle des Dareios (M), mit breiter Vorhalle von zweimal acht Säulen; die Halle mißt 68 Meter im Geviert. Die große Menge der Säulen, die breiten Freitreppen, der weiße Marmor, aus dem alle festen Bauteile bestehen, machen die ganze Anlage zu einem Weltwunder: Tschihilminar (vierzig Säulen) lautet der volkstümliche Name. Die Paläste wurden im Jahre 330 durch Alexander den Großen verbrannt.

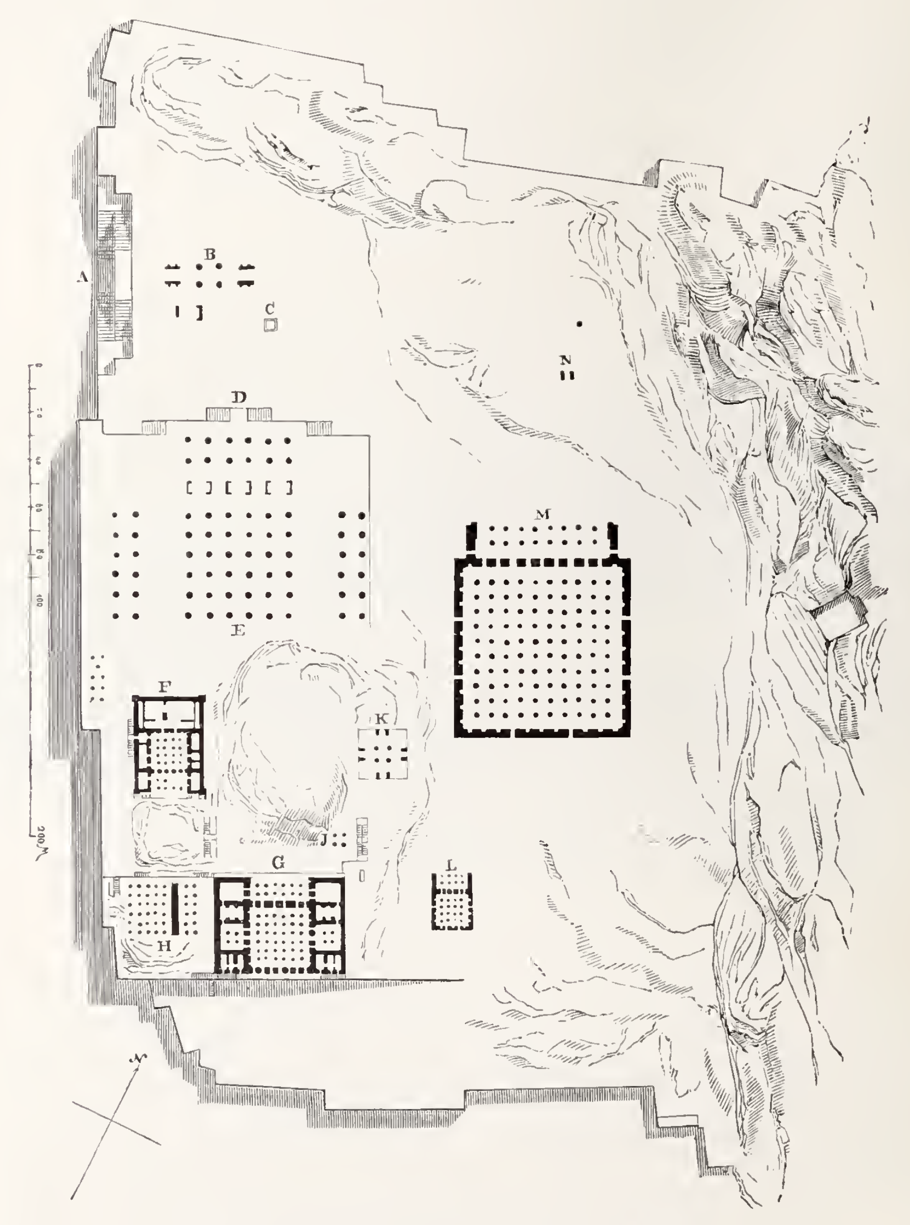


Fig. 169. Die Paläste von Persepolis. Grundriß.

Neben dem im alten persischen Hochlande gelegenen Persepolis, das nur vorübergehend von den Königen bewohnt ward, gebührt der Rang der Hauptresidenzstadt Susa, das auf den letzten Vorhöhen des Randgebirges über der alten Ebene von Elam gelegen war, in östlicher Richtung von Babylon. Auch hier hatte schon Dareios ein festes Schloß erbaut und es blieb der vornehmste Sitz seiner Nachfolger. Aber die persischen Trümmerhügel, die hier genauer untersucht

worden sind, reichen nicht allzu hoch hinauf. Die architektonischen Reste gestatten kaum mehr als die Wiederherstellung des Palastes, den Artaxerxes II. Mnemon (404—358) über den Trümmern eines älteren Baues errichtet hatte, im Grundrisse. Der Palast erhob sich wiederum auf einer hohen Plattform und war auf drei Seiten von einer festen Wehrmauer umgeben. Eine Riesentreppe führte in den ersten Hof, den vielseitige Säulenhallen mit Tierbildern als Schmuck begrenzten. Der Treppe gegenüber ragte ein großer Pylon in die Höhe und leitete über zum zweiten Hof, in dem der Thronsaal des Königs stand. Auch hier wie in Persepolis ist der Grundriß von dem der assyrischen Paläste völlig verschieden; vor allem weicht der starke Gebrauch von Säulen zur Herstellung großer Säle (Hypostyle) gänzlich davon ab und erinnert in der Anlage eher an ägyptische Hypostyle, so verschieden auch die Wirkung der schlanken persischen Säulen und des dichten, schweren ägyptischen Säulenwaldes ist. Freilich darf man nicht vergessen, daß wir in Susa und in Persepolis bis jetzt nur Prunkräume, in denen der König die Huldigungen der Untertanen entgegennahm, kennen, so daß fernere Ausgrabungen mehr Licht in die Gesamtanlage des Palastes bringen dürften. Die architektonische Dekoration ward in Susa, im Gegensatz gegen Persepolis, wo Reliefs in Marmor oder Kalkstein vorherrschen, wesentlich durch Emailbilder auf Ziegeln hergestellt. Auch darin offenbart sich ein Unterschied gegenüber der assyrischen Kunst, die sich zu diesem Zwecke hauptsächlich der bemalten Reliefplatten bediente und die glasierten Ziegel nur an einzelnen Stellen verwendete. Von den bekannt gewordenen Proben, einem Friese schreitender Löwen zwischen einem reichen Ornamentbande und einem Friese gleichfalls im Profil schreitender Krieger, je fünf durch einen Pilaster getrennt, fesselt besonders das letztere Werk unsere Aufmerksamkeit (Taf. II). Der Widerspruch der älteren Kunst, die Gestalten halb im Profil, halb in Vollansicht zu zeichnen, ist völlig beseitigt; die reich gemusterten Gewänder, straff angezogen, zeigen wenigstens an den weiten Ärmeln einen etwas freieren Faltenwurf. Die Lanze mit beiden Händen vor sich haltend, mit Bogen und Köcher bewehrt, schreiten die lebensgroßen „Unsterblichen“, treffliche Bilder unerschütterlicher Soldatentreue, fest und sicher einher: bei aller Einförmigkeit ein imponierender Eindruck. Alle diese emaillierten Arbeiten bekunden eine große technische Fertigkeit und einen geläuterten Farbensinn; die Vorliebe für die blaue Farbe hat sich auf die heutigen Nachkommen der Perser vererbt. Sie offenbaren aber auch einen Fortschritt in der richtigen Wiedergabe des Lebens. Darf man dies ausschließlich als das Verdienst heimischer Künstler preisen? Darf man sich erinnern, daß die Landschaft Susiana von alters her sich einer reichen einheimischen Kultur erfreute, viel mehr als die Persis? Sind doch aus der alten elamitischen Zeit Susas neuerdings Reste von Säulen und von bemalten Ziegeln zum Vorschein gekommen (S. 48). Oder ist hier griechischer Einfluß lebendig geworden? Die Zeitverhältnisse und die vielbezeugte Anwesenheit von Griechen am persischen Hofe gestatten eine solche Vermutung.

Zu den Palastanlagen von Persepolis gesellen sich die Felsgräber in den Bergketten beiderseits des Pulvar, die das Murghab-Tal von der Ebene von Merdascht trennen: drei östlich von Dachti Djamschid, vier gegenüber (jetzt Nakschi Rustam). Diese Gräber aus den Zeiten des Dareios und seiner Nachfolger weichen von dem älteren heimischen Typus ab und erscheinen den phrygischen Grabfassaden verwandt. Die Leiche ruht verborgen in der Felskammer, die Außenseite des Felsens wird in eine Schauwand verwandelt (Fig. 170). Vier Halbsäulen tragen ein fein gegliedertes Gesimse mit Zahnschnitt, über dem sich ein thronartiges Gerüste, von zwei Reihen von Männern gestützt, erhebt. An den Ecken wird dieser Thron von zwei sogenannten Einhörnern eingefaßt. Oben auf dem Throne schließen die Gestalt des Königs vor dem Feueraltar und das Bild des guten Gottes Ahuramazda mit der Sonnenscheibe in den Lüften die aus dem Felsen gemeißelte Fassade ab.

Einzelne Elemente der persischen Architektur und Skulptur können auf die babylonisch-assyrische Tradition zurückgeführt werden; so die Portalbauten, der Zinnenkranz, die mythischen Tierkämpfe, die zierliche Behandlung des Haares, des Bartes, der Tiermähnen. Anderes dagegen erscheint bald der kleinasiatischen, bald der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Profile der Türpfosten an den Königsgräbern, das dreigeteilte Epistyl, die Zahnschnitte ebendort entstammen der ionischen Weise.

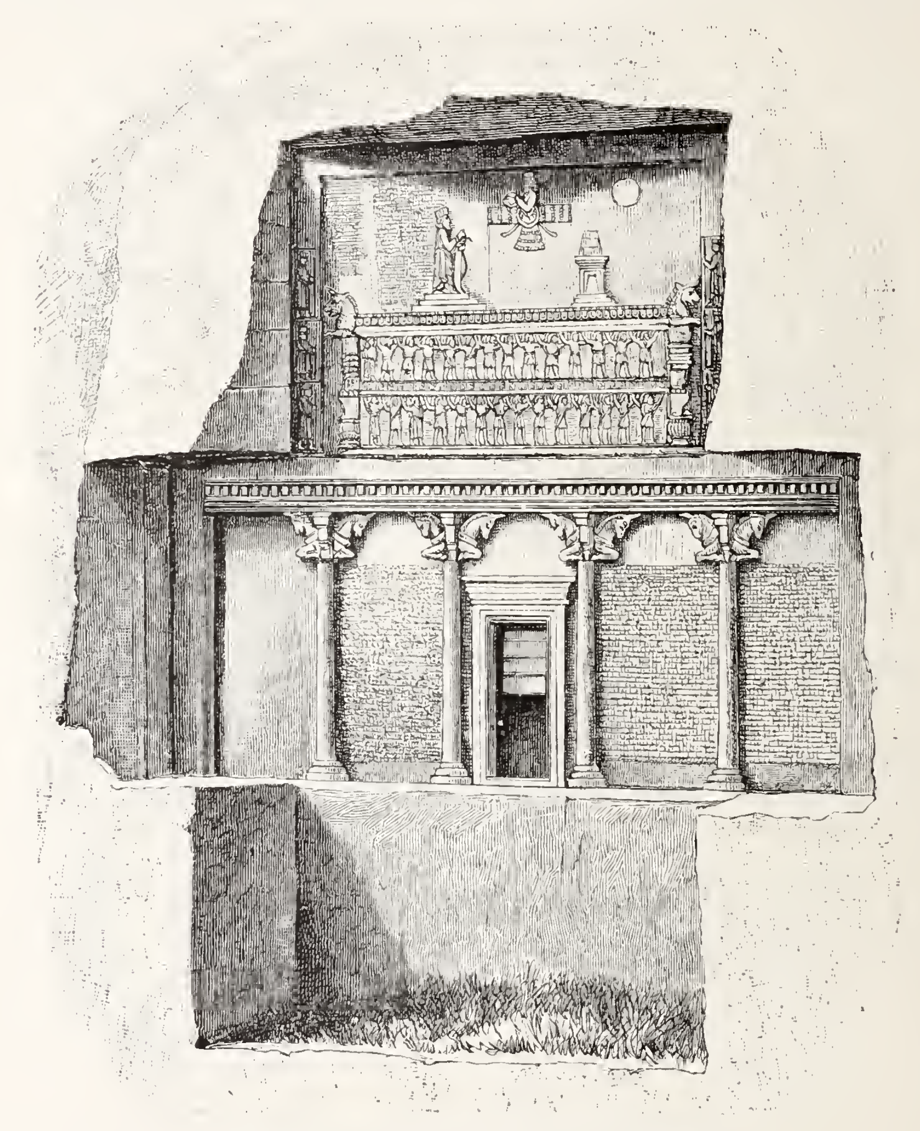


Fig. 170. Grab des Dareios in Naksch-i Rustam.

Prüft man den Faltenwurf sowohl der Löwen- und Stierkämpfer wie der Könige mit ihren schirmtragenden Begleitern an den Portalpfeilern, der Krieger und huldigenden Männer, die in langer Prozession an den Treppenwangen der Paläste von Persepolis an uns vorüberziehen, so entdeckt man nur einen geringen Wechsel des Stiles. Die größte Eigentümlichkeit zeigen die Säulen. Ihre Basen haben die Gestalt umgestülpter Kelche, mit herabfallenden Spitzblättern bedeckt; die überaus schlanken Stämme sind vielfach und fein kanneliert. Als Kapitell dienen zwei mit dem Rücken aneinander stoßende Vorderkörper von Stieren (Fig. 171a, im Saal und in der Vorhalle des Xerxespalastes Fig. 169 E) oder gehörnten Löwen (Fig. 171 b in den

Säulenhallen desselben Palastes); so entsteht eine Einsattelung, in der die Langbalken der Decke lagern. Die Abhängigkeit von einer älteren Holzarchitektur liegt klar zu Tage; die Tierkörper werden an die Stelle von Sattelhölzern ([10, 1.] Fig. 174) oder Volutenkapitellen getreten sein. Die Vermutung drängt sich auf, daß ein älteres Stadium des ionischen Säulenbaues zu Grunde liege. In den inneren Räumen der Paläste kommt noch eine zweite auffällige Säulenform vor. Über den dünnen, einer Metallröhre ähnlichen Stamm stülpt sich ein Blattüberfall, darüber ein palmenartiger Kelch, beide durch eine Perlenschnur verbunden; dann folgt ein hohes

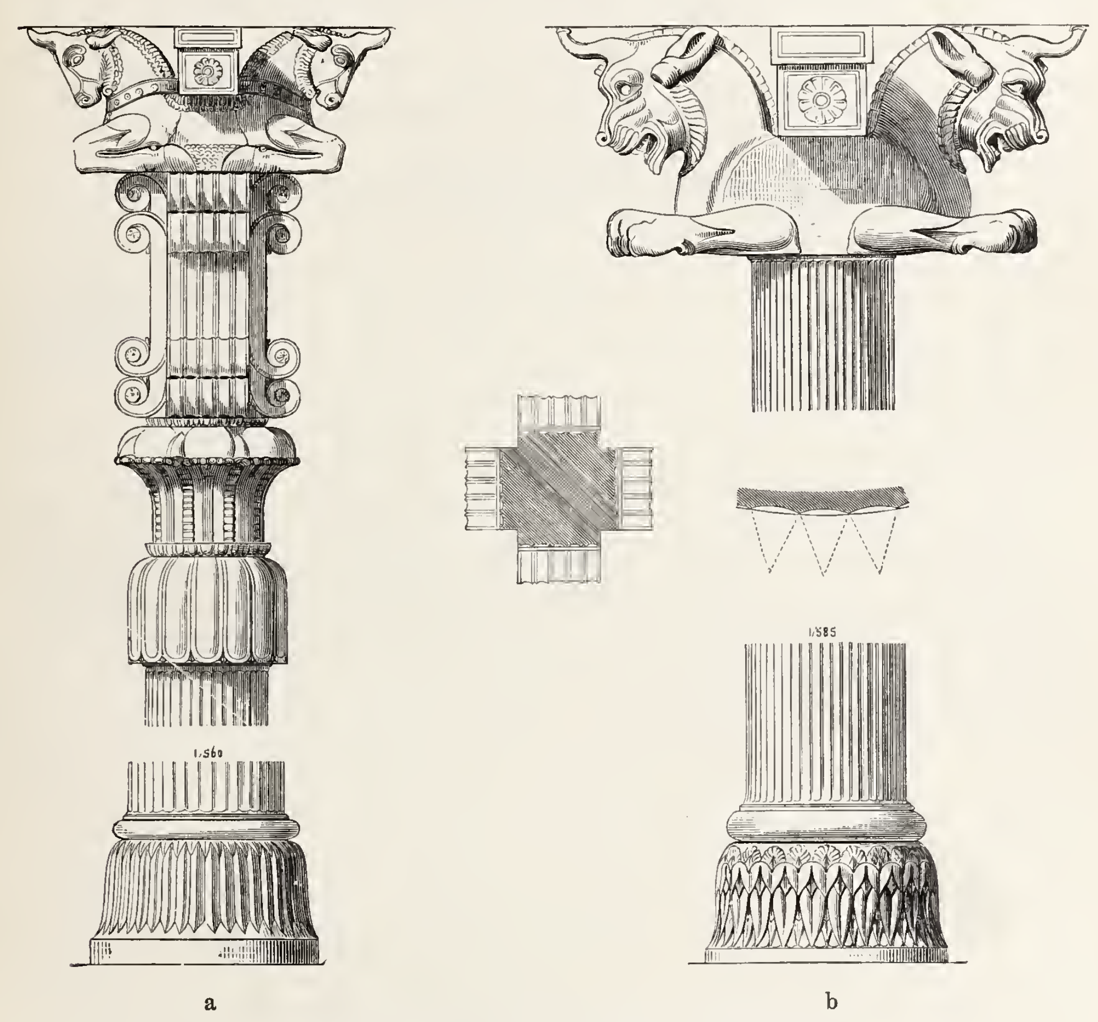
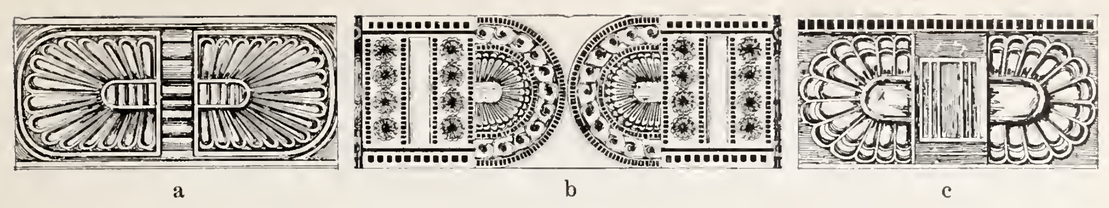


Fig. 171. Säulen von den Palästen zu Persepolis.

gerieftes Glied mit aufrechtstehenden doppelten Voluten nach allen vier Seiten, als Übergang zum eigentlichen Tierkapitell (Fig. 171 a). Das Rätselhafte dieser Form könnte zu schwinden scheinen, wenn man sich der ägyptischen Ziersäulen mit ihrem reichen Blatt- und Volutenschmucke (Fig. 76) erinnert; nur würde alles Leichte, Bewegliche in das Steife und Harte übertragen sein. Indessen ist eine wohl noch nähere Anknüpfung wenigstens für Blattüberfall und Kelch in eigentümlichen Kapitellen gegeben, die neuerdings auf dem Boden der kleinasiatischen Äolis (Neandreia) gefunden worden sind (s. u. Fig. 231). Sie weisen auf eine ziemlich alte äolische Ausbildung des Kapitells hin, die sehr verwandte Elemente wie das persische Kapitell enthält und diesem wohl neben jenen ionischen Vorbildern zum Muster gedient hat.

So offenbart die persische Kunst eine starke Fähigkeit, fremde Züge aufzunehmen und mannigfach zu verflechten. Sie verliert dadurch aber nicht ihre Lebenskraft, bildet vielmehr für das spätere Weltalter des Orients einen fruchtbaren Boden.

Mehrfach haben unsere bisherigen Betrachtungen uns bereits in das Gebiet griechischer Einwirkungen auf die älteren Völker des Orients geführt. An der Westküste Kleinasiens entwickelten sich seit langer Zeit diese wechselseitigen Berührungen, die Inselwelt des ägäischen Meeres bot die natürlichen Brücken zwischen Orient und Occident dar. Die Umländer dieses Inselmeeres bilden das eigentliche Griechenland, das die vom Osten gebotenen Anregungen selbständig verarbeitet und mit reichen Zinsen heimzahlt.



a b c

Fig. 172. Mykenische Friesornamente.

B. Griechenland.

Weithin offen, allseitig erschlossen lag die griechische Welt, von allen Seiten die Inseln des ägäischen Meeres umgebend und nach Westen bis zu den Küsten Siciliens ausgreifend. Daß die älteren Bewohner dieser Länder in mehr oder weniger engem Zusammenhange mit dem Orient und mit Ägypten standen, ließen Funde und vereinzelte Nachrichten schon längst erkennen. Es hat aber das griechische Volk wie kein anderes verstanden, diese Abhängigkeit zu lösen und sich zu einer freien Selbständigkeit zu erheben. Die Wurzeln seines Daseins erscheinen verdeckt, die herrlichen Blüten und Früchte sind sichtbar. Diese Beobachtung macht man auf allen Gebieten des geistigen Lebens. In dem Augenblicke, wo in den Hellenen das Bewußtsein erstarkte, menschliche Schönheit und menschliche Tugend seien ein Geschenk der gnädigen Götter und ihre Pflege ein Gottesdienst, als sie den Göttern wesentlich sittliche Züge aufprägten, da schlossen sie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Ihr historischer Glaube stand im Gegensatze zu den natürlichen Anfängen ihres Daseins. Sie erzählten von ihrer Vergangenheit wie von einer fremden Welt. Die hellenische Bildung hat ihren Ursprung mit einer viel stärkeren Schicht bedeckt, als dies allen anderen Völkern möglich war.

So hat auch die griechische Kunst die Spuren des mühseligen Weges, den sie jahrhundertelang gegangen war, verwischt und weckt leicht den Eindruck, als wäre sie vollendet der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Denn im Laufe der Entwickelung verloschen die Spuren der früheren Stufen und wurde die Erinnerung an den Ursprung der Kunst verdunkelt. Erfreut sich ein Volk einer lebendigen Kunst, so besitzt es nicht mehr die Lust und die Muße, den mühsamen, steinigen Weg, den es hat erklimmen müssen, zu pflegen. Selbst auf der Höhe angelangt, fesseln es bei dem Rückblick in die Vergangenheit nur ähnliche Höhepunkte. So sind Jahrtausende vergangen, ehe man auf die elementaren Anfänge der Kunst, auf die Schichten längst verklungener Kulturperioden aufmerksam wurde und ihre Bedeutung für die spätere Entwickelung erfaßte. Erst in unseren Tagen ist auch in dieses Dunkel ein helleres Licht gefallen. Namentlich durch Heinrich Schliemanns und seiner Nachfolger epochemachende Entdeckungen sind wir über die Vorgeschichte der griechischen Kunst genauer unterrichtet worden. Sie erstreckt sich über das zweite, reicht sogar bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Denn sehen wir ab von den ziemlich spärlichen Spuren eines Steinzeitalters auf griechischem Boden, so enthüllt die zweitunterste Trümmerschicht des Hügels von Hissarlik in der Troas — in der Schliemann mit Unrecht, wie sich später herausgestellt hat, das durch Brand zerstörte homerische Troja des Priamos erkennen wollte — eine weit ältere Kultur,

die wir kaum anders als dem dritten Jahrtausend werden zuschreiben dürfen (vgl. S. 71). Freilich scheint sie nicht den direkten Vorfahren der Griechen, sondern ihren nördlichen Nachbarn, den Phrygern, zugeschrieben werden zu müssen, doch zeigte sie, wie wir sahen, im Hausbau bereits einen Typus, welcher auch den Griechen den Keim einer zusammenhängenden Entwickelung bot.

Von weit größerer Bedeutung sind die Reste einer jüngeren und reicheren Kultur, die wir mit besserem Recht als vorhellenisch bezeichnen können und von der sich festere Fäden zur eigentlich griechischen Kultur und Kunst ziehen lassen.

---

1. Die ägäische („mykenische") Kunst.

Bereich der ägäischen Kunst. Im zweiten Jahrtausend, dem „ehernen Zeitalter" (S. 7), hebt sich aus dem Ganzen der Bronzekultur in bestimmtem örtlichen Umfang eine Kunstweise ab, die man nach dem ersten Fundort, einem Lieblingsplatze griechischer Sage, als mykenische Kunst zu bezeichnen pflegt. Treffender scheint der ebenfalls in Vorschlag gebrachte Name einer ägäischen Kunst. Denn ihr Bereich erstreckt sich im wesentlichen über das ganze ägäische Inselmeer und die östlichen Landschaften der griechischen Halbinsel, wenn sich einzelne Wirkungen auch viel weiter, westlich bis nach Spanien, östlich bis nach Kypros und Ägypten, verfolgen lassen. Bestimmte Anknüpfungen mit Ägypten weisen auf die Zeit Amenophis' IV. (um 1400, s. S. 40), doch ist damit nur ein Punkt aus einer langdauernden Entwickelung gegeben, die einen großen Teil des zweiten Jahrtausends umfaßt, vielleicht sich auch noch etwas später gehalten hat. Die achäischen Fürstensitze von Mykenä und Tiryns in der Argolis, die Burg von Arne in Böotien, die Gräber von Mykenä, von Vaphió (Pharis oder Amyklä) in Lakonien, von Spata und Menídi (Erchia und Acharnä) in Attika, von Orchomenos in Böotien, dazu die erst nachträglich genauer durchforschte sechste (zweitoberste) Schicht von Troja, neuerdings aber vor allem die gewaltigen Palasttrümmer in Knosos und Phaestos auf der Insel Kreta, dem hohen südlichen Riegel des griechischen Inselmeeres, bieten die hauptsächlichsten Zeugnisse einer weitverbreiteten Kultur und Kunst, die sich in wesentlichen Punkten mit den Schilderungen der homerischen Gedichte deckt oder berührt.

Baukunst. Das gewöhnlichste Material für die Baukunst dieser Zeit, wenigstens im europäischen Griechenland, waren, wie in Mesopotamien und Kleinasien, an der Luft getrocknete Lehmziegel. Die aus ihnen gebildeten Mauern wurden durch horizontal gelegte hölzerne Balken gefestigt, an den Ecken durch senkrechte hölzerne Bohlen abgeschlossen, durch Steinsockel, Wandbewurf und weit vorspringendes flaches Dach gegen die Zerstörung der Erdfeuchtigkeit und der Witterung geschützt (Fig. 173). Hölzerne Säulen und eine Decke von Rundbalken (vgl. Fig. 162) mit einer starken Lehmschicht darüber vervollständigten einen Hausbau, dessen Grundelemente sich bis auf den heutigen Tag, namentlich in Kleinasien und Persien, erhalten haben (Fig. 174). Neben diesem Luftziegelbau hatte sich aber schon früh eine tüchtige Steintechnik entwickelt. In dem „mykenischen" Troja und in Kreta herrscht auch im Hausbau ein regelmäßiges Mauerwerk. Besonders großartig erscheint es aber im Mauerbau. Möglichst große unbehauene Blöcke wurden zu Burgmauern aufeinander geschichtet, die Zwischenräume mit kleineren Steinen, alle Lücken mit Lehm ausgefüllt (Fig. 175). Man schrieb später diese mächtigen ungefügen Bauwerke den Riesen der Sagenzeit, den Kyklopen, zu, gleichwie heutzutage altgriechische Mauern vielfach als Werke der Riesen bezeichnet werden. Allmählich wurden jedoch die vieleckigen Blöcke sorgfältig behauen und vorn geglättet und so zu einem ebenso

kunstvollen wie schönen Gefüge genau aneinander gepaßt („Polygonmauern", Fig. 176). Dergleichen Stücke treten schon in den jüngeren mykenischen Bauwerken auf, jedoch ist diese Technik vorwiegend erst der späteren, hellenischen Zeit eigen. Damals galt es für eine Erfindung der Lesbier, durch Eindrücken von Blei in die jeweils entstehenden Ecken der Polygone die Norm („Kanon") für die Behauung der benachbarten Steine zu gewinnen. Diese Polygonmauern erhielten ihre Stärke nicht mehr bloß durch die Schwere ihrer einzelnen Werkstücke, sondern teils durch die Genauigkeit ihrer Anpassung (ohne irgendwelchen Mörtelverband), teils dadurch, daß jeder einzelne polygone Block bei kunstmäßiger Fügung (Ecke auf Fuge und Fuge auf Ecke) von selbst ein Glied verschiedener, sich durcheinander schiebender und sich gegenseitig stützender Bogensysteme wird. In dem Troja der mykenischen Zeit nähern sich die gewaltigen Burgmauern, die hier im Gegensatz zu den Bauten Griechenlands geböscht sind, vielfach schon dem Quaderbau [7, 3], der auch bei den Polygonmauern regelmäßig an den Enden und Ecken auftritt, um als fester Halt gegen den Schub jener Bogen zu dienen.

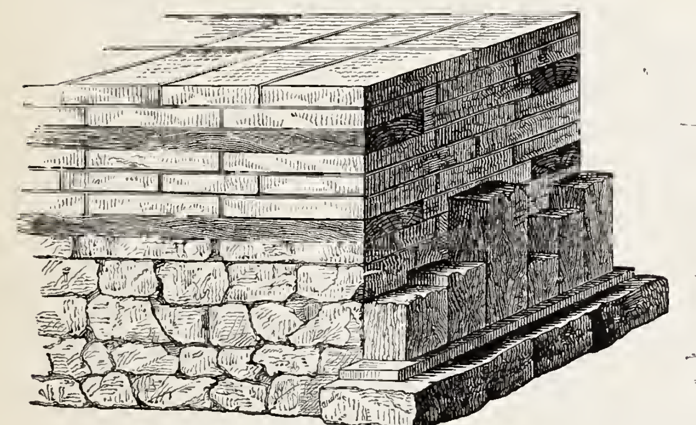


Fig. 173. Mauerecke von Luftziegeln mit Holzbalken. Troja. (Dörpfeld bei Schliemann.)

Fig. 174. Modernes Bauernhaus in Persien. (Durm nach Dieulafoy.)



Fig. 175. Kyklopische Mauern von Tiryns, Rampe zum östlichen Burgtor mit Turm.



Fig. 176. Polygonmauer. Mykenä.

Im Innern der sehr starken Burgmauern, die sich fast immer als Verkleidung eines dahinter liegenden Felsabhanges darstellen, pflegen sich lange Gänge hinzuziehen (vgl. Fig. 178, C. R), aus großen Blöcken nach dem System der vorkragenden Schichten zu scheinbaren Spitzbögen emporgeführt. Ähnlich gebildete Eingänge öffnen sich von da in kasemattenartig angelegte Vorratskammern (B. P). So in Tiryns (Fig. 177) und Mykenä.

Eine höchst eigentümliche Anwendung von Polygonmauern haben in grauer Vorzeit die Minyer, der Stamm, dem die Argonauten angehörten, in dem Kessellande Böotien gemacht, indem sie den etwa 240 Quadratkilometer umfassenden Sumpfsee der Kopais mit drei fest eingedeichten Kanälen durchschnitten, dadurch den Wasserablauf regelten und weite Flächen fruchtbarsten Landes gewannen. Es ist ein durch Klarheit der Anlage wie durch Großartigkeit der Durchführung gleich hervorragendes Werk antiken Wasserbaues, dessen Wiederherstellung erst in unseren Tagen gelungen ist.

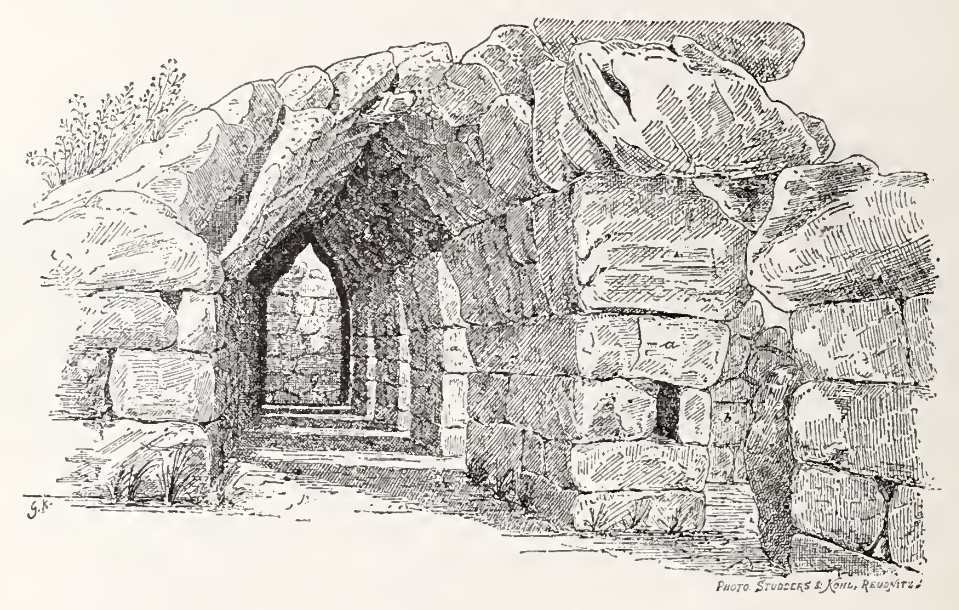


Fig. 177. Gewölbter Gang in der Burgmauer von Tiryns, Fig. 178, C. (Schliemann.)

Palastbau. Die bedeutendsten Reste der Baukunst des zweiten Jahrtausends gehören dem Palast- und dem Gräberbau an. Der Palastbau liegt in einfacher Gestalt im Herrschersitz von Tiryns vor Augen (Fig. 178). Der Palast nimmt die südliche Hälfte des mit „kyklopischen“ Mauern umkleideten niedrigen Burgfelsens ein und zeigt eine durchdachte Anordnung der verschiedenen Bauteile, eine klare Gliederung der Räume. Ist man die Rampe (Δ, Fig. 175) hinaufgestiegen, so gelangt man auf einem schmalen, mehrfach durch Tore gesperrten Wege zuletzt in eine Torhalle (H), die bereits die nach außen und innen gleichmäßig sich öffnende Grundform späterer Propyläen aufweist, und durch diese in den Burghof (F). Von da geht es durch einen ähnlichen Torbau (K) in den mit Platten gepflasterten Hof (L), der, von Säulenhallen umgeben, den Hausaltar *A* enthielt. Gegenüber führt eine neue Vorhalle (Aithusa) durch einen mit Türen verschließbaren Querraum (Prodomos) in den Männersaal oder das Megaron (M) mit dem runden Herde. Vier hölzerne Säulen, deren Einzelbildung wir unten kennen lernen werden (Fig. 186), trugen die Balkendecke, die mit einer Dachöffnung zum Einlassen des Lichtes und zum Abführen des Rauches versehen war [9, 2]. Die Dreiteilung dieses Hauptgebäudes, eine Weiterbildung des Grundplanes aus der zweiten Schicht von Hissarlik

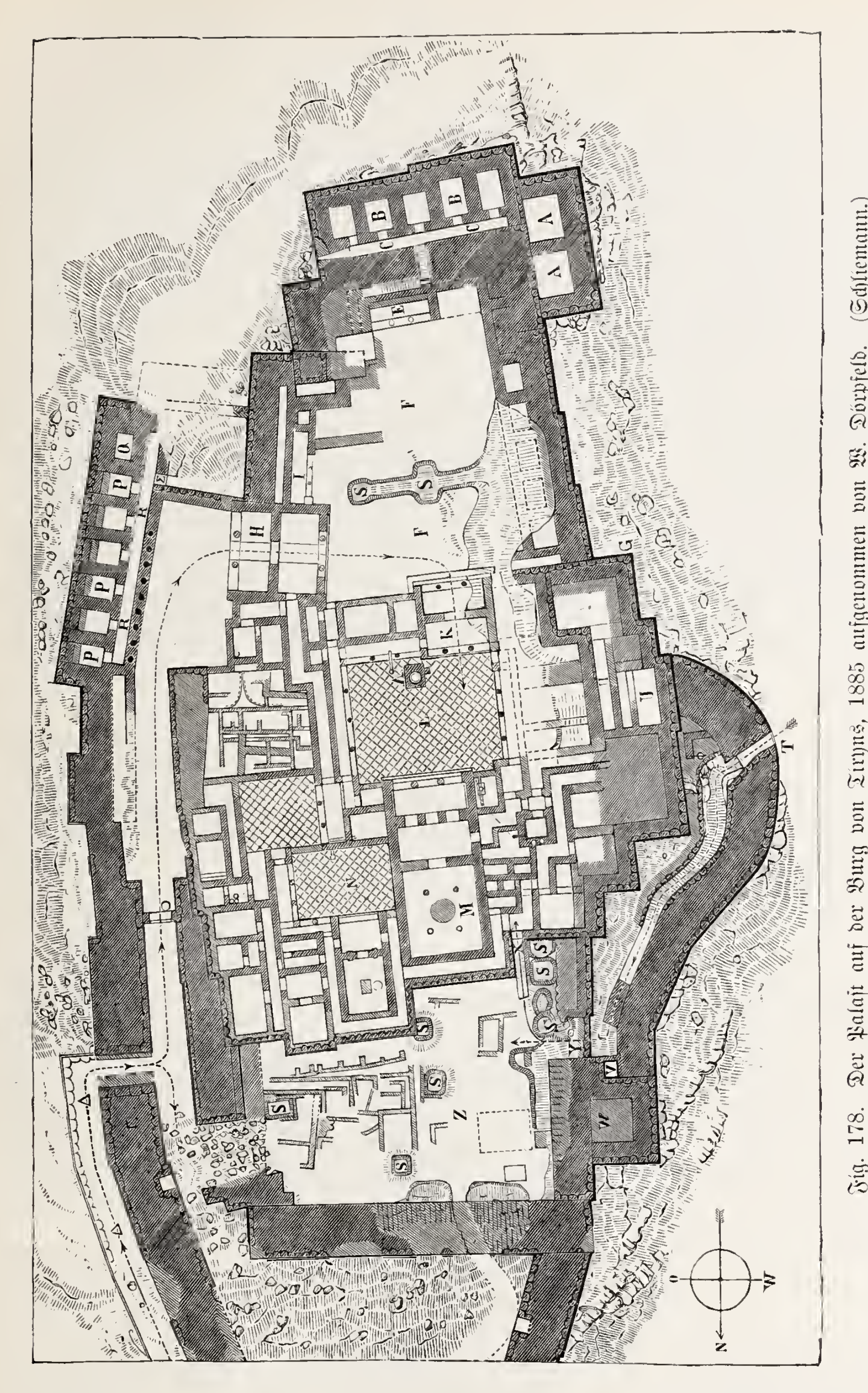


Fig. 178. Der Palast auf der Burg von Tiryns, 1885 aufgenommen von W. Dörpfeld. (Schliemann.)

A. Turm mit 2 Räumen. B. Überwölbte Kammern. C. Gewölbter Gang. D. Treppe. E. Säulenhalle. F. Großer Vorhof. G. SW-Ecke des Palastes. H. Großes Propylon. I. Säulenhalle. K. Kleines Propylon. L. Hof mit Altar (Λ). M. Megaron der Männer mit doppelter Vorhalle. N. Hof der Frauenabteilung. O. Saal der Frauen. P. Überwölbte Kammern. Q. Cisterne. R. Gang in der Ostmauer. S. Schachte, 1876 gegraben. T. Nebenaufgang mit Treppe. U. Kellerräume. V. Cisterne. W. NW-Turm. X. Kleine Treppe. Y. Eingang zur Mittelburg. Z. Mittelburg oder Hinterhof. Γ. Turm im Osten zum Schutze des Burgeinganges. Δ. Rampe des Hauptaufganges. Θ. Inneres Burgtor. Λ. Altar im Hofe L. Σ. Tür zur Galerie R. Φ. Mauer auf dem runden Vorbau.

(Fig. 149), entspricht der uns bereits aus Ägypten bekannten Anordnung (S. 29) und bildet das Vorbild und den Ausgangspunkt für den späteren hellenischen Tempel als das göttliche Wohnhaus. Neben der Männerabteilung liegt, schwerer zugänglich, die ähnlich gebildete Frauenabteilung (N. O), mit zahlreichen Nebenräumen, deren viele langen und engen Gänge an assyrische Palastanlagen (Fig. 117) erinnern. Unter den Nebenräumen erregt,

westlich vom Männersaal, ein Badezimmer die Aufmerksamkeit, dessen Fußboden aus einem gewaltigen Steinblock von 3 zu 4 Metern gebildet ist und dessen tönerne Badewanne mit gemalten Ornamenten geschmückt war. Man fühlt sich hier wie im ganzen Palast lebhaft in homerische Schilderungen versetzt, wenn auch dort die Frauenwohnung im Oberstock ein etwas späteres Stadium der Entwickelung zu verraten scheint. Die Haupträume kehren auf der Burg von Mykenä und in dem „mykenischen" Troja wieder. Hier begegnet auch ein Megaron mit sehr flacher Vorhalle, das durch eine Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt war (Fig. 179). Die runden Basen, auf denen die hölzernen Säulen ohne Dübel ruhten, beweisen das. Es kann sich nur um ein technisches Hilfsmittel handeln, den 8 Meter breiten Saal sicherer zu überdecken; solche zweischiffige Anlagen sind neuerdings immer häufiger zum Vorschein gekommen, sowohl bei Sälen (Fig. 180. 183) wie später bei Tempeln (Fig. 238. 241. 254. 259). In der ägäischen Zeit, bei noch bildlosem Kultus, gab es überhaupt noch keine Tempel.

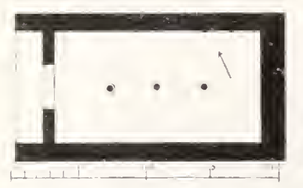
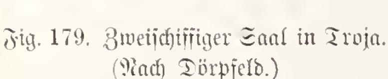



Fig. 179. Zweischiffiger Saal in Troja. (Nach Dörpfeld.)

Weit großartigere Palastanlagen haben Evans' Ausgrabungen in Knosos an der Nordküste Kretas aufgedeckt, den Palästen der Argolis ebenso überlegen, wie Minos meerbeherrschende Königsmacht die Machtstellung der sagenberühmten Atriden übertraf. Ein großer Hof, $52^1/_2$ Meter lang und halb so breit, bildet den Mittelpunkt des Palastes, dessen Abteilungen ihn allseitig mit einem dichten Gewirr von Sälen, Gemächern, Gängen und Nebenhöfen in verschiedener Höhenlage umgaben. Denn der leicht abfallende Boden hat neben der sehr bedeutenden Ausdehnung des Palastes auch zu einer mehrstöckigen Anlage geführt, so daß einige Haupträume auf die verschiedenen Stockwerke verteilt sind. Damit hängen auch die vielen Treppen zusammen, die bald in breiter und bequemer Stufenflucht von den Höfen zu den Sälen empor- (Fig. 180) oder hinabführen (Fig. 184), bald als feste Wendeltreppen, denen sogar an der Biegung der Schmuck einer Säule nicht fehlt, die Stockwerke miteinander verbinden (Fig. 181). Ebenso hat die Mehrstöckigkeit die Anlage zahlreicher Lichtschachte veranlaßt, die den Treppen wie den tiefer gelegenen Sälen und Gängen Licht und Luft zuführen (vgl. Fig. 181—184).

Im östlichen Teile des Palastes liegt der „Saal der Doppeläxte" (Fig. 181), so genannt von den als Steinmetzzeichen dienenden Buchstaben dieser Form, mit denen die Quadern gezeichnet sind. Durch einen quer vorgelegten zweischiffigen Vorsaal A (vgl. Fig. 179) betritt man zwischen Pfeilern ein Gemach B, das auch nach links und gradaus mit ähnlichen Pfeilerstellungen sich öffnet. Gradaus folgt der Saal C, in seinem hinteren Teil mit zwei hölzernen Säulen geschmückt, hinter denen, von oben beleuchtet, ein hölzernes Gerüst angebracht war, vielleicht als Podest einer aufwärts führenden hölzernen Treppe (Fig. 182). Ein Gang D verbindet den Saal mit einem Lichthof E, dessen Lichtschacht von Säulen umstanden wird, und weiter mit der schon genannten Wendeltreppe F. — Ein ähnliches Prachtgemach befand sich im oberen Stockwerk (Fig. 183). Eine breite Treppe (Fig. 180) führte von einem oberen Hofe zum Vorsaal A, dessen Doppeleingang durch eine Säule geteilt war, und zu seinen Nebenräumen CD; sodann weiter in das Megaron B, das durch drei quergestellte Säulen in eine vordere und eine hintere, etwas tiefere Abteilung zerfällt. Die letztere, offenbar der Staatsraum, ist an der Rückwand mit zwei von Säulen eingefaßten Türen versehen; es ist beachtenswert, daß hier bereits die Säule in rein dekorativem Sinne verwandt wird. Jenseits der Rückwand führt ein Gang E zu dem langen, der Länge nach zweischiffigen Saale F, der an seiner Vorderseite ein ähnliches Vorgemach (G) wie der Thronsaal, an seiner Rückseite ebenso wie der Saal der Doppeläxte (Fig. 182) einen Lichtschacht aufweist. — Eine dritte sehr



Fig. 180. Treppe vom oberen Hofe zum oberen Saal (Fig. 183) in Knosos.

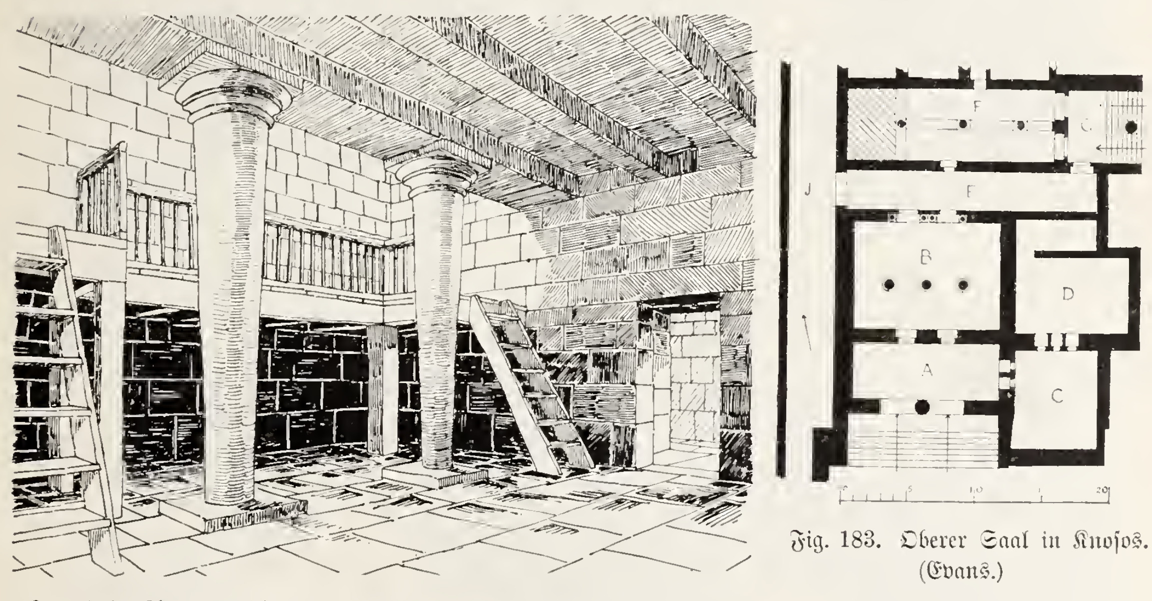


Fig. 183. Oberer Saal in Knosos. (Evans.)

Fig 182. Aus dem Saal der Doppeläxte in Knosos. (Evans.)

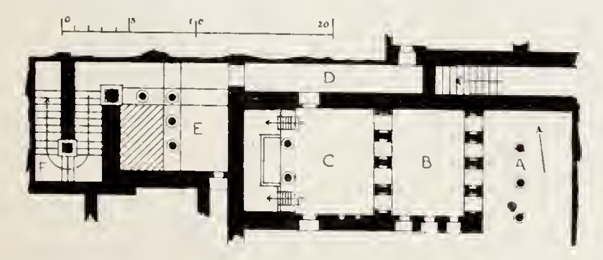


Fig. 181. Saal der Doppeläxte in Knosos. (Evans.)

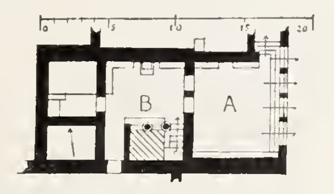


Fig. 184. Badezimmer (?) in Knosos. (Evans.)

charakteristische Anlage liegt an der Westseite des großen Hofes (Fig. 184). Ein paar Stufen leiten zwischen Pfeilern in den Vorsaal A, mit Steinbänken längs den Wänden. Von hier öffnet sich eine Doppeltür in das nicht allzu große, mit Wasserpflanzen und Blumen bemalte Gemach B, das man für ein Badezimmer zu halten geneigt ist. Auch hier ziehen sich Bänke an den Wänden hin, in der Mitte der Hauptwand aber steht für die Hauptperson ein steinerner Thron von charakteristischer Form (Fig. 185). Gegenüber führen ein paar Stufen hinab zum Bade, das, von oben beleuchtet, durch zwei Säulen und ein Geländer von dem Sitzraum geschieden ist. Das Ganze muß, schattig und doch hell, einen reizvollen Anblick geboten haben. — Der Reichtum des kretischen Königsgeschlechtes, das von hier aus das ägäische Meer beherrschte, spricht sich auch in den umfangreichen Magazinen aus, die die unteren Räume des Palastes einnehmen: Gang an Gang, bald mit gewaltigen Tongefäßen gefüllt, bald im Fußboden mit verborgenen Behältern versehen, die in sinnreicher Weise mehrfach übereinander angebracht sind, so daß sie, oben etwa mit Getreide angefüllt, wohlgeeignet waren in ihren unteren Fächern Kostbarkeiten begehrlichen Blicken und räuberischen Händen zu entziehen. — Palastbauten ähnlicher Art, anscheinend auch einen Sommerpalast, haben die von Halbherr geleiteten italienischen Ausgrabungen an der Südküste Kretas bei Phästos zu Tage gefördert.

Säulen. Die Ausgrabungen in Kreta haben deutlicher als die in Tiryns und Troja gelehrt, wie mannigfaltige Formen die Räume eines Palastes annehmen konnten, und ferner, welch ausgiebiger Gebrauch von Säulen als Deckenstützen größerer Räume, bald der Länge, bald der Quere nach, gemacht ward, ja wie bereits eine Säulenarchitektur als Wanddekoration Verwendung fand. Dies ist ein großer Fortschritt gegenüber dem prähistorischen Troja (Fig. 149). Die ägäische Säule (eine von Cypressenholz ist in Knosos erhalten) ist stets aus Holz hergestellt [9, 6]. Sie erhebt sich auf einer flachen steinernen Basis, dergleichen in Troja, Knosos und Mykenä erhalten sind (Fig. 179. [9, 5]). Weiter lassen sich als gemeinsame Eigentümlichkeiten der Säule, bei mancherlei Abweichungen im einzelnen (Fig. 186), hervorheben, daß ihr glatter Schaft nach oben dicker wird (was nur bei Holzsäulen erklärlich ist) und daß das Kapitell aus einer Hohlkehle mit einem Wulst darüber gebildet wird, was an gewisse frühdorische Kapitellbildungen (Fig. 243) anklingt. Dann folgt entweder eine quadrate Deckplatte oder sogleich der hölzerne Epistylbalken, auf dem die runden Köpfe der Balkendecke liegen (vgl. Fig. 174), darauf endlich der ringsum durch Bretter geschützte Lehmbelag des flachen Daches (S. 77. 78). In ähnlicher Weise wie am Löwentor (Fig. 193) finden wir die Säule auch an gewissen Altären verwendet, deren erstes Abbild in einem mykenischen Goldplättchen zum Vorschein kam, die aber jetzt deutlicher aus einer Wandmalerei in Knosos zu erkennen sind (Fig. 187). Ein gezimmerter Aufbau umfaßt drei Abteilungen. In den beiden seitlichen erscheint auf rotem oder gelbem Grund eine schwarze Säule, umgeben von zwei weißen gehörnten Geräten, die im damaligen Kultus eine große Rolle spielen. Die gleichen Elemente, orangefarbene Säulen und weiße Hörnergeräte auf blauem Grunde, kehren in der Mittelabteilung wieder, die, das ganze Gerüst nach Art eines Hochaltars überragend, auf einem zweigeteilten Fundamente ruht; zu unterst ein Rost von schwarzen und weißen Balkenköpfen, darüber ein Lieblingsstück der plastischen Ornamentik dieser Zeit (vgl. Fig. 172). Das obere Gebälk entspricht dem unteren. Die Frage, wie weit die Säule in solchen Bauten selbst einen Kultgegenstand darstellte, ist für die kunsthistorische Betrachtung ohne Belang.

Wandmalerei. Schon dieses letzte Beispiel weist auf die Wandmalerei als bedeutsam für diese Periode hin. Man würde sich in der Tat ein ganz unzureichendes Bild von jenen Palästen machen, zöge man nicht den malerischen Schmuck der großen Wandflächen in Betracht, der hier so wenig wie in Ägypten und in den mesopotamischen Bauwerken fehlte. Verhältnis-





Fig. 185. Marmorthron in Knosos.

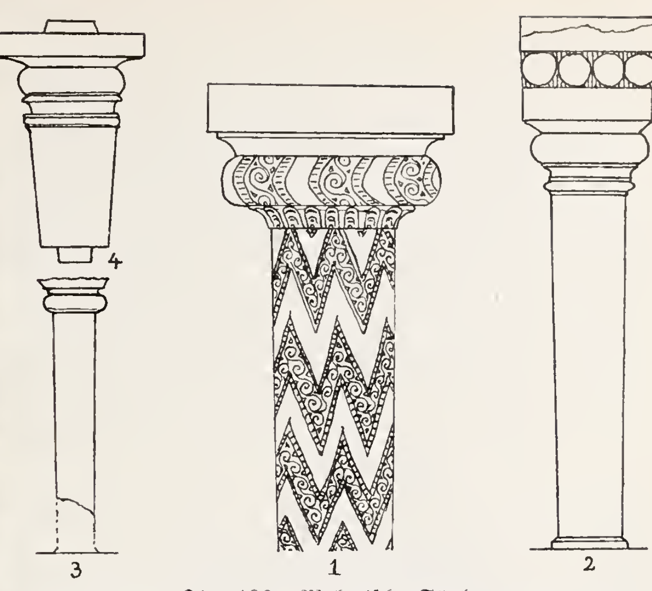


Fig. 186. Mykenische Säulen.
1. Vom sog. Schatzhause des Atreus in Mykenä. 2. Vom Löwentor ebenda.
3. Von einem Elfenbeinrelief aus Menidi. 4. Elfenbeinsäulchen aus Spata.

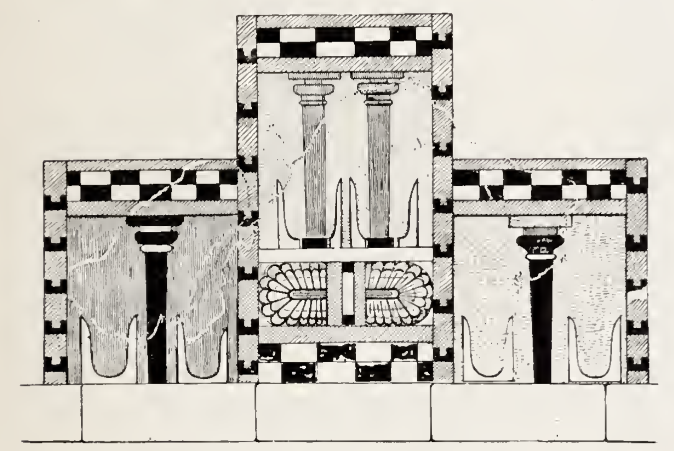


Fig. 187. Altaraufbau. Wandgemälde in Knosos. (Evans.)



Fig. 189. Kopf eines Jünglings.
Wandgemälde in Knosos. („Woche".)



Fig. 190. Weiblicher Kopf.
Wandmalerei aus Knosos. (Evans.)



Fig. 188. Stierfang. Wandmalerei in Tiryns.
(Girard.)

mäßig bescheiden sind die Überbleibsel gemalter Wanddekoration in Tiryns. Teils sind sie rein ornamental [9, 10] und weisen, in blauen, gelben und roten Tönen gehalten, ein ähnliches System durch Spiralbänder verbundener Blattfächer und Rosetten auf, wie wir es plastisch an der Decke einer Grabkammer in Orchomenos [9, 10] finden werden (S. 97). Teils aber kommen auch figürliche Wandmalereien vor; so ein im wilden Rennen begriffener Stier, über dessen Rücken ein Mann springt (Fig. 188): eine kindliche aber auch bei den Ägyptern (S. 12) übliche Weise, ihn als im Hintergrunde dem Stiere nachsetzend zu bezeichnen. Viel bedeutender erweist sich auch in diesem Betracht der knosische Palast. In dem Haupteingange zum Palast begleiteten den Eintretenden an den Wänden feierliche Züge lebensgroßer Gestalten, braune Männer und weiße Weiber in bunten gemusterten Gewändern, zum Teil mit Goldschmuck, mit erstaunlicher Treue der Beobachtung geschildert; das feine Profil eines Jünglings aus diesem

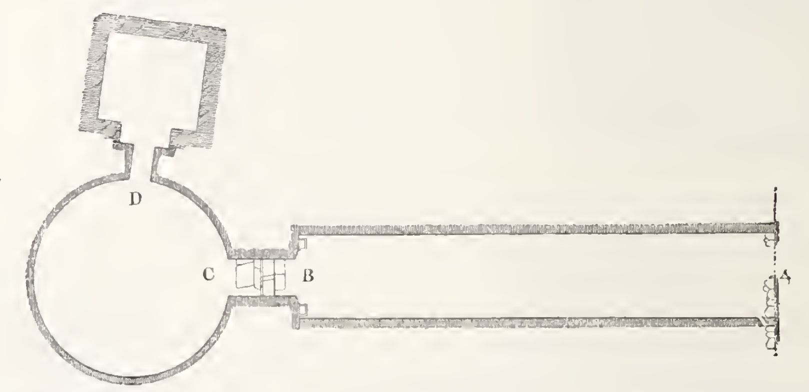


Fig. 191 a. Plan des sog. Thesauros des Atreus. (Schuchardt.)

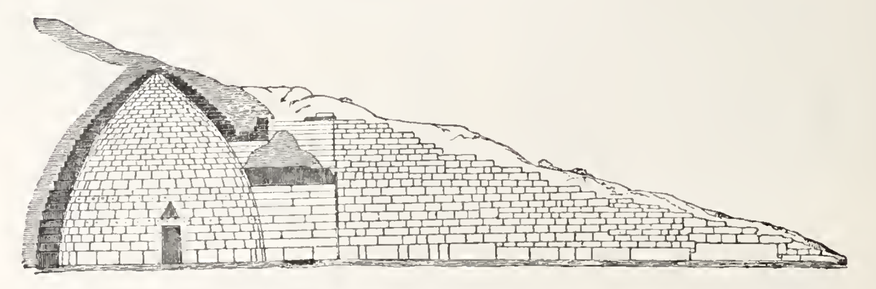


Fig. 191 b. Durchschnitt des sog. Thesauros des Atreus. (Schuchardt.)

Zuge (Fig. 189) zeigt eine Frische und Vollendung, wie sie die griechische Kunst erst um die Zeit der Perserkriege wiedergewonnen hat. Ein andermal verfügt die Wandmalerei über eine andeutungsweise Miniaturdarstellung: eine dichtgedrängte Menge von Zuschauern, Männer und Weiber, wird mit ein paar Farben, in knappen aber sicheren Strichen, so keck auf den weißen Verputz der Wand gezaubert, daß alles zu leben scheint. Die Züge der Frauen sind ohne Schmeichelei in voller Naivität wiedergegeben (Fig. 190). Oder der Maler führt uns (in Phästos) in eine Gegend voll reicher und naturgetreuer Vegetation, wo eine geschmeidige Wildkatze einem ruhig dasitzenden Fasan nachstellt. Mit den Malereien wechseln auch bemalte Stuckreliefs ab. All diese Farbigkeit brachte erst die Architektur der Paläste zu voller Wirkung. Dazu kamen noch plastische Ornamente, die wir aber deutlicher aus den Grabdenkmälern kennen lernen.

Gräber. Neben dem Palastbau nimmt der Gräberbau die vornehmste Stelle ein. Auf der Burg von Mykenä [2, 7], dicht hinter dem Löwentor, legte Schliemann eine Gruppe hochaltertümlicher tiefer Schachtgräber frei [7, 6], die durch ihren Inhalt, reichen Goldschmuck, hohes

Interesse erregen. Sie mögen etwa in die Mitte des zweiten Jahrtausends fallen. Einer jüngeren Zeit gehören die unterirdischen Grabbauten an, deren bekanntestes Beispiel das längst berühmte „Schatzhaus" des Atreus — mit dem Namen Thesauros bezeichneten die späteren Griechen diese schätzereichen Grabgewölbe — in der Unterstadt Mykenä ist. In Mykenä selbst und anderswo (s. S. 88) gesellen sich andere ähnliche Anlagen dazu. Die wichtigste Form des Grabes ist das Kuppelgrab, wie es uns am reinsten in jenem mykenischen Grabe vor Augen tritt (Fig. 191). Ein horizontaler, seitlich von Mauern eingefaßter Gang („Dromos") führte zu dem Eingangstore ([8, 2], vgl. Fig. 192) des Hauptraumes. Der Mauerring dieses kreisförmigen Gemaches verengt sich allmählich nach oben, indem die nach innen abgeschrägten Steinreihen immer weiter vorkragen, so daß der Schein eines Kuppelgewölbes hervorgerufen wird. Trotz bescheidener Maße (ungefähr 14 m Durchmesser und Scheitelhöhe) ist die Wirkung des Raumes in seiner Schmucklosigkeit von überraschender Großartigkeit. Meistens ist mit dem zum Totenkult bestimmten Kuppelraum ein viereckiges niedrigeres, flachgedecktes Seitengemach, die eigentliche Grabkammer, verbunden. Von dem einstigen dekorativen Schmucke beider Räume haben sich nur geringe Reste erhalten. Sie weisen auf die auch von Homer bezeugte Sitte hin, die Innenwände durch regelmäßig verteilten Metallschmuck (Rosetten?) zu beleben [8, 3], und lehren uns den Einfluß der Metalltechnik auf den ornamentalen Sinn der ältesten Künstler Griechenlands kennen. Mit erlesener Pracht war ferner die Eingangswand um die mächtige, etwa 5,50 m hohe Grabestür geschmückt [8, 4]; die Farbigkeit der dabei verwendeten Gesteine, z. B. roter und grüner, erhöhte die Wirkung. Fragmente von Halbsäulen und ihren Kapitellen, Reste dieses Fassadenschmuckes, zeigen Zickzacklinien und Spiralen als beliebtes Dekorationsmotiv ([9, 7], vgl. Fig. 186, 1). Platten mit gereihten runden Balkenköpfen und Spiralreihen gehören der Verkleidung der dreieckigen Fläche über der Tür an. Im Verein mit Rosetten, die gleichfalls der Metalltechnik entstammen und nach ägyptischem Muster [4, 1] mit Blattfächern verbunden sind, treten uns die Spiralen an der Decke der kleineren Grabkammer in Orchomenos entgegen [9, 11]. In noch reicherer Entwickelung erscheint ein ähnliches Dekorationsmotiv als Friesornament in Mykenä und Tiryns (Fig. 172, S. 87. [9, 8]): aufrechtstehende, triglyphenartige Pfeiler, zum Teil von Rosetten umsäumt, wechseln ab mit länglichen Feldern, die mit aneinanderstoßenden Halbrosetten und im Halbkreis geführten Spiralen ausgefüllt sind [9, 10]. In dem kunstvollsten Beispiel (b) tritt zum plastischen noch malerischer Schmuck, indem blaue Glasflüsse in die Rosetten als Augen eingesetzt sind und auch sonst die Flächen beleben. Überhaupt ist diese Ornamentik natürlich der gemalten Dekoration verwandt; wir dürfen sie auch als Schmuck der Palastfassaden [9, 3] voraussetzen.



Fig. 192. Tür des sog. Schatzhauses des Minyas in Orchomenos. (Phot. Pelissier.)

Steinskulptur. Neben diesen Reliefornamenten tritt die Steinplastik noch an einigen anderen Werken auf, deren bedeutendstes das älteste größere Skulpturwerk auf griechischem

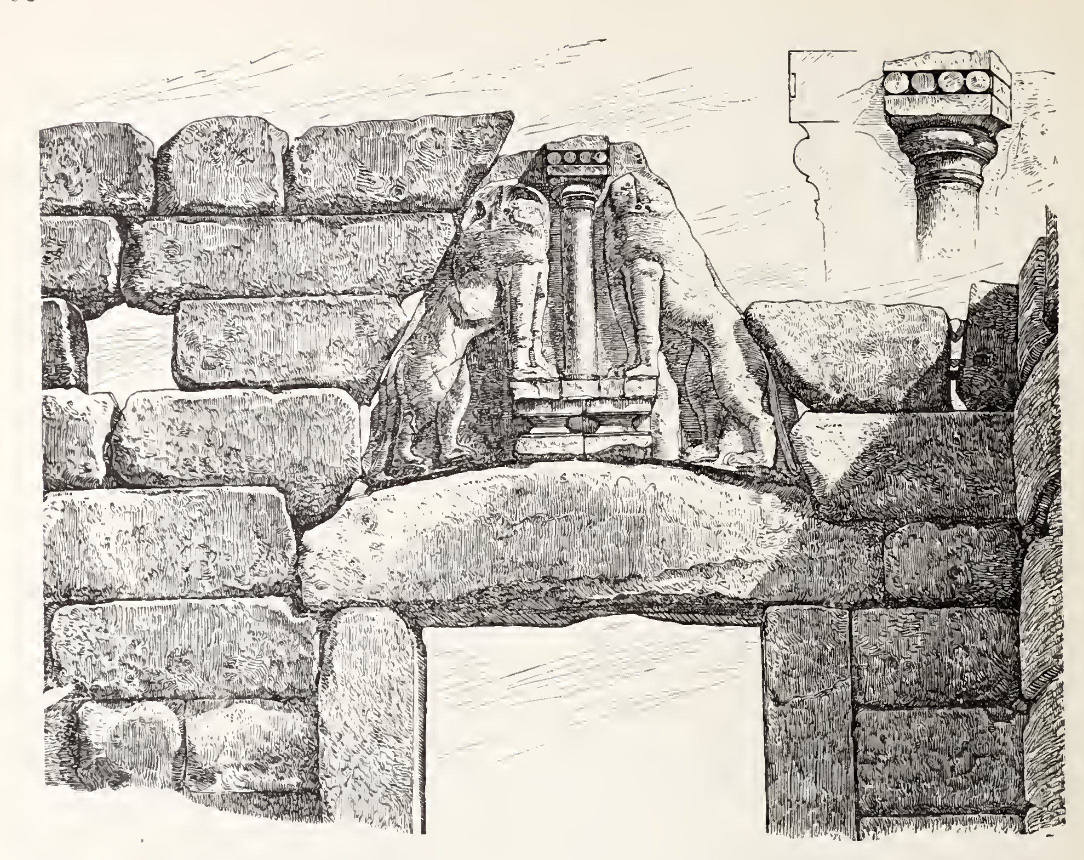


Fig. 193. Obere Hälfte des Löwentors zu Mykenä. (Durm.)

Boden ist, das Löwentor zu Mykenä (Fig. 193, vgl. [7, 4. 5]). In dem ausgesparten Dreieck über der mächtigen Oberschwelle erheben sich wappenartig zwei Löwinnen, einst mit den (besonders eingesetzten) Köpfen gegen den Beschauer gewendet, mit den Vorderfüßen auf dem Unterbau einer Säule aufruhend, ähnlich wie dies in späteren phrygischen Grabfassaden (Fig. 157) der Fall ist. Vielleicht hat auch hier (S. 94) die Säule eine sakrale Bedeutung als Vertreterin eines göttlichen Wesens, doch genügt es, das Ganze als ein andeutendes Abbild des Burgpalastes aufzufassen, den die Löwinnen, ihre Köpfe einst dem Herannahenden entgegenkehrend, bewachen. Die Tiere lassen deutlich erkennen, daß dem Künstler wirkliche Löwen nicht bekannt waren, sondern daß er nach Vorbildern arbeitete, die nur der löwenreiche Osten geliefert haben kann; aber das Weiche, Geschmeidige des Katzengeschlechtes ist bei allen Mängeln und Fehlern im einzelnen zu deutlichem Ausdruck gelangt, und das ganze Bildwerk ist dem architektonischen Raume vortrefflich angepaßt. Die Tüchtigkeit des Werkes leuchtet am besten ein durch einen Vergleich mit den reliefgeschmückten Grabplatten, die über den benachbarten älteren Schachtgräbern errichtet wurden; von ihnen ist allerdings nur eine (Antilopenjagd) wirklich alt, während die übrigen [8, 5] unbeholfene Versuche einer späteren Zeit darstellen. Bessere Reliefdarstellungen schmücken Geräte von Steatit, die jüngst in Phästos auf Kreta gefunden worden sind.

Metallarbeit. Alle diese flachen Reliefs — von statuarischen Figuren hat sich nichts gefunden — sehen aus wie Nachahmungen getriebener Metallbleche. Die Metallarbeiten, in denen neben den Edelmetallen das Erz eine bedeutende Rolle zu spielen beginnt, nehmen einen hervorragenden Platz unter den Überresten der ägäischen Periode ein; sie erinnern uns vornehmlich daran, daß diese Kunst nur ein Glied der weitverbreiteten Bronzekultur ist. Jene

hochalten Schachtgräber (S. 96) waren mit Goldgeräten verschiedener Art angefüllt. Besonders häufig sind runde, dünne gestanzte Goldblättchen, die zum Schmuck der Gewänder gedient haben (Fig. 194). Neben Schmetterlingen und den in der ägäischen Kunst besonders beliebten Tintenfischen, die das Rund vorzüglich ausfüllen, sind namentlich rein ornamentale Motive häufig, besonders aber herrschen die Lieblingsornamente der Bronzezeit (S. 7) vor, Spiralen in verschiedenen Verschlingungen (Fig. 195) und Buckel, einfach gereiht oder reicher ausgebildet (Fig. 196). Auch Gesichtsmasken von Goldblech, die über die Gesichter der Leichen gelegt waren, und ähnliches hat sich dort gefunden. Von dieser großenteils in Formen gepreßten Massenware unterscheiden sich gänzlich gewisse Gebilde von abweichender Kunstart und weit höherem Kunstwert, die sämtlich aus einem oder zwei jener Schachtgräber stammen. Ein Becher aus massivem Silber mit angelötetem Fuß (Fig. 197) ist mit Zierstreifen von schwarzer Gußmasse und Gold geschmückt und enthält am Bauche die in Gold eingelegte Zeichnung eines flachen Kübels mit Pflanzen, der eher auf ägyptische Freude an Blumenzucht als auf griechische Sitte hinweist.





Fig. 194. Plättchen von Goldblech aus Mykenä. (Schliemann.)



Fig. 195. Goldenes Armband aus dem „mykenischen" Troja. (Schliemann.)

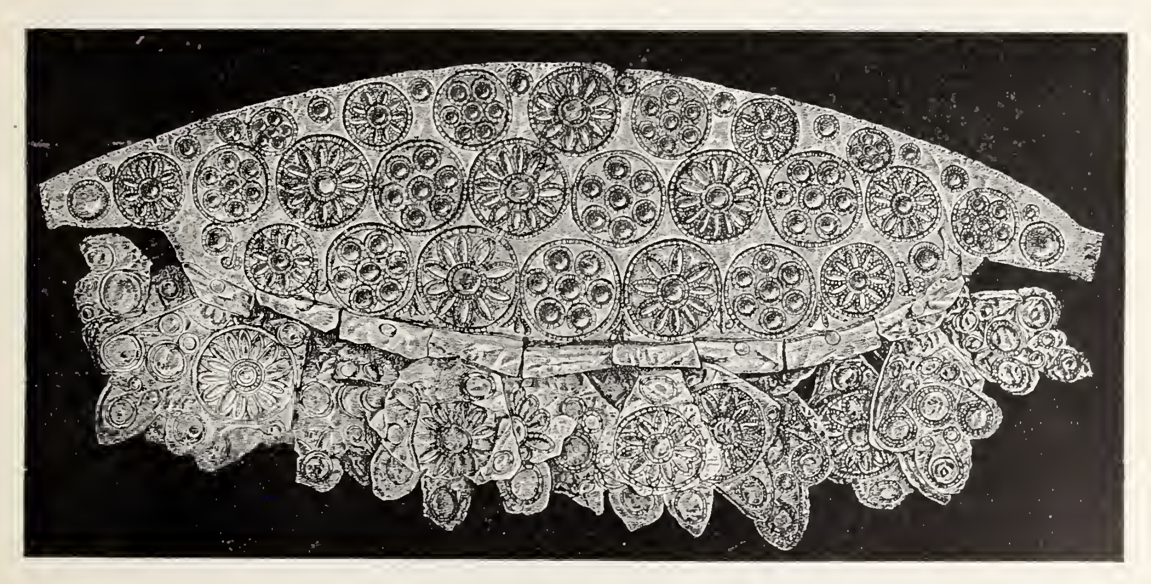


Fig. 196. Goldener Schmuck aus Mykenä. (Schliemann.)



Fig. 198. Löwenjagd. Eingelegte Dolchklinge aus Mykenä. (Bull. Corr. Hell.)



Fig. 199. Szene am Fluß. Eingelegte Dolchklinge aus Mykenä. (Bull. Corr. Hell.)



Fig. 197. Silberner Becher mit eingelegten Verzierungen. Aus Mykenä. (Schuchardt.)



Fig. 201. Kampf um eine Festung. Von einem Silbergefäß aus Mykenä. (Girard.)



Fig. 200. Relief eines goldenen Bechers von Vaphio. (Perrot.)

Noch höher steht der aus Silber und verschieden gefärbtem Golde eingelegte Schmuck an einigen ebendort ausgegrabenen Dolchklingen von Erz, nicht bloß durch seine technische Vollendung, sondern auch durch seine frische Naturwahrheit. Die Bewegungen der Löwen und der sie verfolgenden Jäger (Fig. 198) sind übertrieben, aber immer charakteristisch und halten alles Konventionelle fern. Noch feiner ist die Schilderung, wie schlanke, katzenartige Raubtiere durch das Röhricht am Rande eines von Fischen belebten Flusses Vögeln nachstellen (Fig. 199). Die Verwendung und Abstufung der Farben, Gold, Weißgold, Silber, Grau, zeugt von einem überaus feinen Farbensinn, der in Verbindung mit meisterhafter Goldschmiedetechnik eine ausgezeichnete Wirkung erzielt. Ist diese hier ganz durch malerische Mittel gewonnen, so leisten die Goldschmiede auch in getriebenem Relief Bedeutendes. Hoch über dem Gewöhnlichen stehen die sehr kräftig durchgeführten Reliefs zweier goldener Becher, die in einem Kuppelgrabe bei Vaphió, südlich von Sparta, zum Vorschein gekommen sind. In lebendiger Darstellung schildert der eine Becher vier friedlich weidende Rinder mit ihrem Hirten, der andere als Gegenbild das Einfangen wilder Stiere in einem Netz und die damit für die Verfolger verbundenen Gefahren; namentlich der im Netz sich überschlagende Stier zeigt ein sehr kühnes, freilich auch nicht ganz gelungenes Motiv (Fig. 200). Man denkt unwillkürlich an den typischen Gegensatz friedlicher und kriegerischer Szenen in der homerischen Schildbeschreibung. Noch unmittelbarer erinnert an diese das Stück eines Silbergefäßes (Fig. 201), das Kriegsszenen auf bewegtem Terrain neben einer belagerten Festung in etwas herber, aber sehr lebendiger Schilderung enthält. Von Rundwerken der Metalltechnik ist ein sehr naturwahr gearbeiteter Kuhkopf von Silber mit goldbelegten Hörnern bemerkenswert. Ein anderer Hauptzweig der Goldschmiedekunst sind Ringe mit eingravierten Darstellungen. So erblicken wir (Fig. 202) mehrere Frauen in der üblichen Kleidung, mit reichbesetztem Rock, aber fast nacktem Oberkörper, um das heilige Doppelbeil versammelt. Die Frauenkleidung auf diesem mykenischen Ring entspricht ganz der der Frauen auf dem Wandgemälde in Knosos (S. 96). Nimmt man dazu die Darstellung der dürren Männer mit ihrer bindenartigen Umwickelung auf jenen Gefäßen und vergleicht man sie mit dem laufenden Manne auf dem Wandgemälde von Tiryns (Fig. 188), so ist jeder Zweifel ausgeschlossen, daß wir es mit der gleichen und zwar einheimischen Kunst zu tun haben. Von dieser sind auch die eingelegten Dolchklingen schwerlich auszuschließen, da wenigstens die Tracht der Krieger auf anderen Werken geringeren Ranges, aber sicher „mykenischer" Fabrik (Fig. 204) wiederkehrt.



Fig. 202. Goldring aus Mykenä. (Arch. Zeitung.)



Fig. 203. Inselstein. (Schuchardt.)

Glyptik und Keramik. Neben den vornehmeren Kunstleistungen dieser alten Kulturperiode treten nämlich auch zwei Gattungen niederer Technik auf. Die eine Gattung bilden die sogenannten Inselsteine. Bilder, in weiche oder härtere, am Strande des Meeres aufgelesene kleine Steine eingegraben, die durchbohrt, also bestimmt sind aneinander gereiht zu werden, kommen auf dem Festlande Griechenlands wie auf den Inseln, insbesondere auf Kreta, in großer Zahl zum Vorschein. Sie stellen mit Vorliebe die auch im Orient beliebten, aus Mensch und Tier gebildeten Mischgestalten (Fig. 203) dar, schildern aber vielfach auch neue, offenbar heimische Gegenstände, wie außer Seetieren das Pferd; sie bilden auch göttliche und dämonische Wesen und stellen mit naiver Lebendigkeit und Deutlichkeit bald Kult-, bald Kampfszenen dar. Obschon meistens nur flüchtig ausgeführt, zeigen sie doch in Anordnung und Zeichnung eine nahe Verwandtschaft mit den Goldbildern von Mykenä und mit dem Schmuck auf den ältesten

Tongefäßen, der zweiten Gattung volkstümlicher ägäischer Kunst. Diese Gefäße sind bereits auf der Töpferscheibe gearbeitet, deren Erfindung einen wichtigen Wendepunkt in der Kulturgeschichte bezeichnet. Sie sind mit matt aufgemalten Ornamenten, bräunlich auf gelblichem Grunde, manchmal aber auch mehrfarbig, geschmückt (Taf. IV, 1). Die am meisten charakteristischen Malereien weisen neben mancherlei anderen Darstellungen eigentümliche Seepflanzen, gleichsam im Wasser bewegt, und Seetiere (Muscheln, Tintenfische), am liebsten mit sich streckenden Fangarmen, auf [8,8], offenbar Erzeugnisse der Phantasie eines an und auf dem Meere lebenden Volkes. Vereinzelt treten auch schon Menschendarstellungen daneben, wie z. B. eine Schar ausziehender Krieger in der Bewaffnung homerischer Helden, helmbuschschüttelnd und mit großen Schilden aus Stierhäuten (Fig. 204). Ein allmählicher Fortschritt ist sowohl in den Ornamenten wie in den Formen der Gefäße verfolgbar, jedoch ist der Kreis der Gegenstände und der ornamentalen Motive beschränkt und wenig entwickelungsfähig, daher zum Absterben bestimmt.

Rückblick. Das Bild der ägäischen Kultur, das vor zwanzig Jahren nur erst in blassen Umrissen geahnt werden konnte, enthüllt sich uns durch fortlaufende Entdeckungen der letzten Jahre immer deutlicher und als immer bedeutender. Wir blicken in die Wirklichkeit einer fast nur von Sagen umwobenen Zeit und erkennen, daß die Umländer des griechischen Inselmeeres im zweiten vorchristlichen Jahrtausend eine Kunst besaßen, mit der verglichen die nächsten Jahrhunderte eitel Barbarei aufweisen. Die gesamte Kunst dieser Epoche, so verschieden auch ihre Arten sind und so deutlich sich eine zeitliche Entwickelung erkennen läßt, trägt einen gemeinsamen Stempel in der unmittelbaren Frische der Beobachtung und Wiedergabe, in dem Wagemut, der sich naiv an die schwierigsten Aufgaben macht, im gesamten stilistischen und ornamentalen Gepräge, in vielen Einzelheiten der Tracht und sonstigen Äußerlichkeiten. Selbst so hervorragende Stücke, wie die Dolchklingen, lassen sich aus diesem Zusammenhange nicht lösen, sondern stellen nur den Gipfel eines Kunstvermögens dar, dessen Trägerin nicht wohl anders als in der Bevölkerung der griechischen Ostküste und der ägäischen Inselwelt bis zur größten und wichtigsten Insel, Kreta, erblickt werden kann. Ja Kreta möchte man geneigt sein als einen Hauptmittelpunkt dieser Kunst anzusehen, ohne daß deshalb andere Fürstensitze, wie Mykenä, ganz ihrer Eigentümlichkeiten entbehrt zu haben brauchen. Was von ägäischen Kunsterzeugnissen außerhalb des Bereiches des ägäischen Meeres gefunden wird, dürfen wir als Exportware ansprechen. Ägyptische Quellen weisen mehrfach auf Beziehungen hin, die im zweiten Jahrtausend zwischen dem Nillande und den „Inseln des Meeres", verschiedenen Völkern, deren Namen an die Namen griechischer Stämme anklingen, endlich den Kefti bestanden, deren Heimat bald in Nordsyrien oder Kilikien, bald in Kreta gesucht wird. Fundtatsachen beweisen die Ausfuhr ägäischer Ware nach Ägypten und deren Einfluß auf die dortige Kunst um die Mitte des zweiten Jahrtausends (S. 40), wie sie andererseits einzelne ägyptische Anklänge in der ägäischen Kunst erklären; auch ein paar vereinzelte Erzeugnisse ägyptischer Kunst haben sich auf ägäischem Gebiete gefunden. Ob gleiche Fäden zu den Hetiten Nordsyriens führen, ist nicht so sicher; am wenigsten deutlich treten Beziehungen zu den Phöniziern hervor. Ohne Zweifel haben wir es mit der ziemlich selbständigen Kultur und Kunst der Vorgänger der eigentlichen Hellenen zu tun. Schwerlich spielten dabei die Karer, die vor den Griechen die Inseln bewohnten, eine Rolle; eher mögen die Achäer, die in der homerischen Poesie die Ostküste Griechenlands beherrschen und nachweislich bis nach Kreta ansässig waren, die Träger dieser Kultur sein. Jedenfalls war es ein lebhaft strebendes und schaffendes Volk, dessen künstlerisches Tun uns hier enthüllt wird, im Einklange mit den sagenhaften Überlieferungen von der kretischen Seeherrschaft des Minos und namentlich mit der homerischen Poesie, deren

Inhalt in dieser Zeit beruht und die uns das Bild einer entwickelten Kultur, sowie eines Verkehrs weit über die Grenzen der eigenen Heimat hinaus entrollt. Die besten Erzeugnisse der ägäischen Kunst muten uns mit dem gleichen frischen Zauber an, wie die ältesten, echtesten Teile der homerischen Gedichte. An mehr als einem Punkte liegen in jener Vorzeit Keime, die sich erst in viel späterer griechischer Zeit entwickeln sollten.



Fig. 204. Ausziehende Krieger von einer mykenischen Vase. (Perrot.)

2. Übergang zur hellenischen Kunst.

Neue Stämme. Um die Wende des zweiten und des ersten vorchristlichen Jahrtausends treten langdauernde Völkerschiebungen ein, die wir mit dem Namen der dorischen Wanderung zu bezeichnen pflegen. Die ägäische Kultur wird vernichtet, ihre Burgen meistens verbrannt und mit Schuttmassen überdeckt; oder sie wird mindestens zurückgedrängt, um noch eine Zeitlang, namentlich in abgelegenen Gegenden, ein bescheidenes Dasein zu fristen, während neue Stämme, dorische, ionische, äolische, auf den Plan treten. Die Heldentaten jener Vorzeit aber lebten in Liedern fort, die sich zuletzt im Munde ionischer Sänger zu den homerischen Gedichten gestalteten, echte alte „mykenische" Überlieferung mit neuen Zügen der Gegenwart mischend. So treten z. B. neben die ägäischen achtförmigen Rindslederschilde der älteren Partien der Ilias (Fig. 198) in den jüngeren Teilen des Gedichtes die ionischen Rundschilde und Panzer von Erz; neben dem Erz erscheint auch das Eisen und erinnert uns an den Beginn der „Eisenzeit". Ähnliche Verhältnisse wie in der Poesie herrschten auch in der Kunst. Was in der früheren Kunst entwickelungsfähig war, blieb für günstigere Zeiten aufbewahrt, um dann in verjüngter Gestalt bei Achäern und Joniern aufzuleben. Immer deutlicher entwirren sich uns die Fäden, die jene Vorzeit mit den helleren Perioden der griechischen Geschichte und Kunst verknüpfen. Die Jahrhunderte voller Wirren und Fehden, in denen die neue hellenische Staatenbildung sich vollzog, in denen auch die Westküste Kleinasiens völlig in den Bereich griechischer Kultur gezogen ward, hören mehr und mehr auf uns als eine dunkle, unüberbrückbare Kluft zu erscheinen.

Geometrischer Stil. Vielleicht gilt dies auch von dem Gebiete, auf dem der Unterschied der alten und der neuen Zeit besonders deutlich zu Tage zu liegen scheint, von der Ornamentik. Es ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar als der zwischen den Wasserpflanzen, Tintenfischen und anderen beweglichen und veränderlichen Schöpfungen ägäischer Phantasie und den trockenen, steifen, immer gleichförmigen Zusammenstellungen linearer Muster, wie sie der

im Beginne der neuen Periode herrschende geometrische Stil aufweist. Und doch zeigten die Spiral- und Buckelmotive des ägäischen Stiles deutlich dessen Zugehörigkeit zu der damals über ganz Europa verbreiteten Bronzekunst, zu deren Lieblingsmotiven eben diese geometrischen Ornamente zählten (S. 7). Somit hat die Ansicht manches für sich, daß auch während der ägäischen Periode die rein geometrische Ornamentik gleichsam eine Unterströmung neben jener vornehmeren und freieren „mykenischen" Weise bildete. Als nun mit dem Zusammenbruche der alten Herrschergeschlechter und der ägäischen Kultur überhaupt auch die freie naturalistische ägäische Kunst erlosch, blieb bloß jene geometrische Zierweise als eine Art Volks- oder Bauernkunst übrig und übernahm seit der dorischen Wanderung als geschlossenes Dekorationsprinzip die alleinige Führung in der sich neu gestaltenden Griechenwelt. Gerade Linien, Zickzack, Schachbrettmuster, Kreuz und Hakenkreuz, Mäander, daneben Kreise mit und ohne Punkt in der Mitte, gern durch schräglaufende gerade Linien verbunden oder zu Spiralen entwickelt,



Fig. 205. Große Amphora geometrischen Stiles, aus Thera. Kopenhagen.



a

b

Fig. 206. Tiere von Vasen geometrischen Stils.

Wellenlinien — das sind die Hauptelemente dieser Ornamentik, bald einfach streifenweise angeordnet, am liebsten in vielen Streifen übereinander, bald in einem rhythmischen Wechsel von aufrechtstehenden und liegenden Massen gegliedert (Fig. 205). Etwas Erstarrtes, Formelhaftes bildet den Charakter dieses Stiles, ähnlich dem der jüngeren, in stehenden Formeln schwelgenden Teile der homerischen Gedichte. Während im übrigen Europa eingeritzte Muster auf Ton oder Erz (Fig. 20) im Vordergrunde stehen, nehmen auf dem griechischen Festlande, wo der Stil vorzugsweise herrscht und seine besondere Ausbildung innerhalb des allgemein europäischen geometrischen Stils erhält, Tongefäße mit aufgemalten Ornamenten das Hauptinteresse in Anspruch. An der leblosen, prosaischen Art der Ornamentik nahm der einfache, noch nicht überfeinerte Charakter der jungen Griechenstämme keinen Anstoß; jeder Stamm, jede Landschaft nahm, innerhalb des allgemeinen Systems, an der Durchbildung und Verknüpfung der Ornamente einen besonderen Anteil, ähnlich dem Anteil der Dialekte an der Ausbildung der Sprache. Hand in Hand mit den neuen Ornamenten geht eine kunstvollere, zugleich zweckmäßigere und geschmackvollere Form der Gefäße. Der so an den Tongefäßen geübte Formensinn und die hier gebrauchten Ornamente gewannen vielfach befruchtenden Einfluß auf die Architektur, deren Aus-

bildung, wie die aller reinen Künste, später fällt, als die Entwickelung des Kunsthandwerks. Allmählich treten auch Tierbilder aus dem Kreise der Haus- oder Jagdtiere hinzu (Fig 206. Taf. IV, 2), ferner Bestattungsszenen, ja sogar Seeschlachten, alles in Streifen geordnet, aber in rein linearer Ausführung, ohne individuelles Naturgefühl, die Figuren dünnleibig, jeder Gegenstand ornamental erstarrt und bei jeder Wiederkehr völlig gleich wiederholt. Vasen dieser letzteren figurenreicheren Gattung, der man nach dem ersten und reichsten Fundort in der Umgebung Athens die Bezeichnung des Dipylonstiles gegeben hat (Fig. 207), zeigen einen auffallenden Gegensatz in ihren ornamentalen und figürlichen Teilen. Das Ornament erscheint ungleich reicher entwickelt als die Figuren; nur die sichtliche Scheu, auch die geringste Fläche des Grundes leer zu lassen, die Überfüllung des Raumes mit linearen Zieraten weist auf primitive Kunstzustände hin. Alles Pflanzenornament, die Seele des „mykenischen" Stils, fehlt vollständig. Ein stumpfes Braun oder Schwarz in allem Ornamentalen oder Figürlichen hebt sich nur schwach von dem gelblichen Grund ab (Taf. IV, 2).



Fig. 207. Leichenzug. Krater des sog. Dipylonstiles, aus Athen.

Der geometrische Stil hat ein paar Jahrhunderte lang in vielen, landschaftlich verschiedenen Spielarten das griechische Kunsthandwerk beherrscht; er trat auch als eine andere Weise die Oberhand gewann, nicht gleich ganz zurück. Erst mit dem 8 oder 7. Jahrhundert schwindet er völlig.

Entstehung des griechischen Tempels. Auch auf einem zweiten wichtigeren Gebiete, in der Architektur, knüpft das Neue, das zu den bedeutendsten Leistungen frühgriechischer Kunst gehört, an Altes an. Die uralte Bauweise mit an der Luft getrockneten Lehmziegeln, die reichliche Verwendung hölzerner Säulen — im Gegensatz gegen Assyrien, das die Säule erst spät kennen lernte (S. 57) —, die flache Balkendecke mit starkem Lehmbeschlag darüber, ohne schräges Dach (vgl. Fig. 174), ferner die Gliederung des Hauses in Saal und Vorhalle mit dem Hofe davor (S. 73) — das alles sind Erbstücke, die die Griechen von ihren Vorgängern übernahmen. Auch einzelne Gliederungen und Schmuckformen lebten weiter. Und doch ist es eine neue Entwickelung, der diese überkommenen Formen dienen. Sie findet ihre vornehmste Form im Tempel, dem Wohnhause (das bedeutet Naos oder Neōs) der Gottheit.

Um einer Wohnung zu bedürfen, mußte der Gott nicht bloß menschliche Gestalt gewonnen haben, wie das eben jetzt im Glauben und von der Poesie völlig durchgebildet ward: anstatt der alten bildlosen Kulte oder der Bäume, Säulen, Fetische, die die Gottheit andeuteten, mußten Götterbilder geschaffen worden sein. Die homerischen Gedichte kennen erst wenige Götterbilder und Tempel, und diese nur in den allerjüngsten ihrer Teile. Tempel- und bildlose Kultstätten auf Berghöhen oder in Wäldern blieben auch ferner noch bestehen. Erst etwa im 7. Jahrhundert werden Götterbilder, aus Ton, aus Holz, aus Stein gebildet, häufiger und heischen Tempel.

Indem die Griechen, ebenso wie einst die Ägypter, das Gotteshaus aus dem Wohnhause der Menschen hervorgehen ließen, vollführten sie eine Tat von großer sittlich-religiöser und künstlerischer Bedeutung. Der Naturdienst sinkt in Dunkel zurück. Der Eintritt in die menschliche Wohnung bringt die Götter dem menschlichen Wesen näher, ihr Charakter und ihr Kultus empfangen menschlich anheimelnde Züge. Die Richtung der künstlerischen Phantasie wurde dadurch dauernd bestimmt. Wie die Götter im schönsten und prächtigsten menschlichen Hause thronen, so hüllen sie auch ihren Körper in die schönsten, kraftvollsten menschlichen Formen. Aber auch auf dem engeren Gebiete der Architektur übt die Wahl des Hauses als Ausgangspunkt auf die Entwickelung des Tempels einen entscheidenden Einfluß. Er gewinnt bei dem maßvollen Charakter der Griechen im Gegensatze namentlich zum ägyptischen Tempel eine geschlossene, einheitliche Gestalt. Selbst nachdem er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben worden ist, behält er noch das Gepräge eines Hauses, allerdings eines idealen, ohne Rücksicht auf zufällige, gewöhnliche Bedürfnisse geschaffenen Hauses.

Ehe aber die hellenischen Tempel ihre vollkommene Gestalt erreichten, vergingen Jahrhunderte. Wir wissen von Tempeln mit hölzernen Säulen (vgl. unten), wir hören auch von ganzen Holztempeln nach Art von Blockhäusern, wie sie in Lykien (S. 77 f.) üblich waren (Poseidon Hippios bei Mantineia). Aus dem hölzernen Tempel ward im Laufe der Zeiten der Steintempel entwickelt. Manche Übergänge liegen noch zu Tage. Das Ornament der in Mykenä ausgegrabenen Halbsäulen (Fig. 186, 1), ohne nähere Beziehung zum Zwecke der Säule, erinnert an Metallarbeit und läßt vielleicht darauf schließen, daß ursprünglich die Säulen mit Metallblech bekleidet waren, offenbar nicht allein zum Schmucke, sondern auch zum Schutze. Eines solchen Schirmes bedürfen aber nur hölzerne Säulen. Ferner waren an dem von der sizilischen Stadt Gela in Olympia gestifteten Schatzhause, sowie an sizilischen und großgriechischen Tempeln die obersten vorspringenden Gebälkteile mit farbigen Terrakotten verkleidet (Fig 247. [11, 8]). Die Tonplatten und Tonkasten erscheinen hier an Steinbalken befestigt. Das kann aber nicht füglich der ursprüngliche Vorgang gewesen sein. Die Steinbalken waren vielmehr an die Stelle von Holzbalken getreten, die, da sie eines Schutzes und einer größeren Sicherung gegen die Unbilden des Wetters bedurften, mit Tonplatten verkleidet worden waren; solche Verkleidungsstücke von hölzernen Deckenbalken sind denn auch noch heute vorhanden. Aus alter Gewohnheit behielt man hier und da die bemalten Tonplatten auch dann noch eine Zeitlang bei, als der Steinbau sich bereits ganz eingebürgert hatte.

In geringerem Grade walten zeitliche Unterschiede in Bezug auf die Tempelform. Wir sehen ab von so primitiven Naturformen, wie sie die Apollongrotte auf dem Kynthos in Delos (Fig. 208) darbietet: ein Felsspalt, mit großen, schräg gegeneinander gelehnten Steinplatten überdeckt, davor ein Altarplatz. Auch euböische Steinhäuser (Ocha, Dystos), die lange fälschlich für Tempel galten, bleiben beiseite; sie interessieren nur in technischer Hinsicht und sind überdies schwerlich sehr alt. Dagegen möchte man wohl im Hinblick auf den Grundplan der „mykenischen" Häuser (Fig. 178 ff.) in ähnlichen einfachen Formen auch die älteste Weise

des griechischen Steintempels erblicken: Cella und Vorhalle, einerlei ob diese wie in den ältesten Bauten (Fig. 149. 179) säulenlos gebildet ist, oder ob nach der vollkommeneren und bald allgemein üblichen Weise zwei Säulen zwischen die Stirnen der Mauern getreten sind (templum in antis, Fig. 209). Allein mag eine solche einfache Form, wie sie sich in der Tat findet (z. B. bei den Schatzhäusern in Olympia [12, 3]), auch etwa in der Frühzeit für kleine Heiligtümer Geltung gehabt haben: schon die ältesten erhaltenen größeren Tempel, so gut die dorischen im Peloponnes und in Sizilien wie die ionischen in Kleinasien, zeigen das Götterhaus rings von einem Säulenkranz umgeben, als Peripteros (Fig. 209). Diese vollendete Tempelform,



Fig. 208. Grottentempel am Kynthos in Delos. (Durm.)

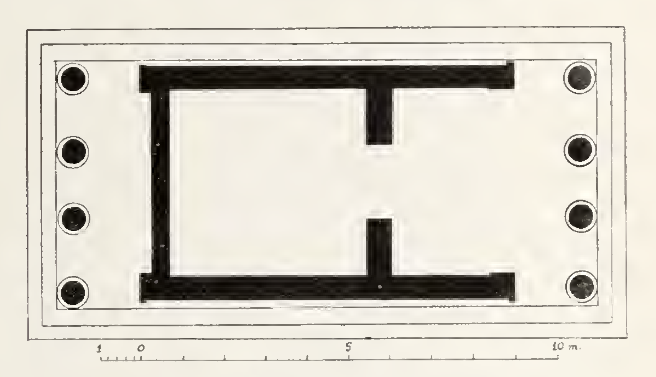


Fig. 210. Der sog. Tempel am Ilissos.

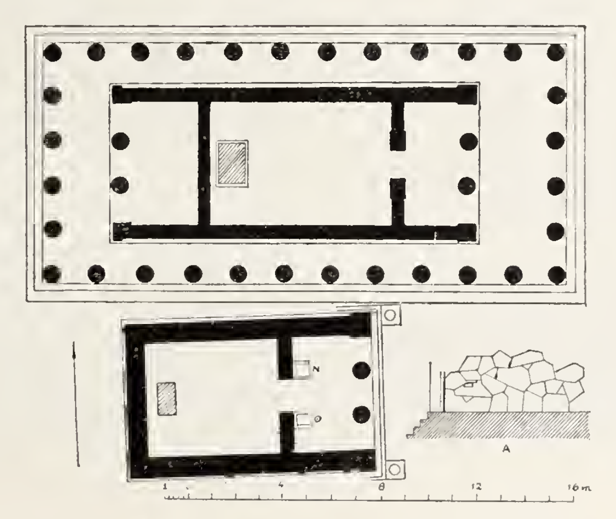
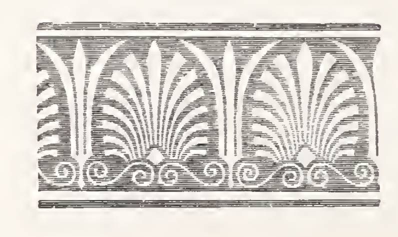


Fig. 209. Die beiden Tempel der Nemesis in Rhamnus.

weder in Ägypten noch anderswo vorgebildet, ist die große schöpferische Tat des griechischen Baugeistes: wie ein Baldachin breitet sich das säulengetragene Dach über dem Tempel, und alles schließt sich zu einer Einheit zusammen. Daneben entstanden sowohl einfachere wie noch reichere Formen. Neben den Antentempel trat der Prostylos oder Amphiprostylos, der die Vorderseite oder beide Frontseiten ganz durch freistehende Säulen gliedert (Fig. 210) und dem Tempel dadurch einen leichteren Charakter verleiht, eine für kleinere Tempel beliebte Form. Oder die Ringhalle ward zu einem doppelten Säulenkranz erweitert (Dipteros) und ließ große Tempel noch größer und voller erscheinen. Beide Grundrißformen sind übrigens mehr im ionischen als im einfacheren dorischen Baustile beliebt. Reizt der Dipteros bereits

den kritischen Sinn, da die Maßverhältnisse etwas gestört, Cella und Säulenbau stärker getrennt werden und letzterer allzu sehr überwiegt, so daß man vor lauter Säulen kaum noch den Tempel sieht, so geht gegenüber dem Peripteraltempel das Urteil unwillkürlich in die Empfindung rückhaltloser Bewunderung über und macht ein liebevolles Eingehen in das Wesen der vollendeten Schöpfung zur wichtigsten, zugleich lohnendsten Aufgabe des Forschers.

Das griechische Ornament. Der hellenische Baustil, am reinsten in Tempelbauten verkörpert, ist keine vereinzelte historische Erscheinung. Er starb auch nicht, als Staat und Religion des alten Griechenvolkes aus dem Dasein schwanden; er lebte vielmehr als Ideal in der späteren Kunstwelt weiter und hat eine ewige Mustergültigkeit bewahrt. Auf der Höhe der Entwickelung angelangt, verwischt er die Spuren seines Ursprunges und langsamen Wachstums: er macht den Eindruck einer persönlichen Schöpfung. Die Bildung der einzelnen Glieder scheint ein streng logisches, notwendiges Gepräge zu tragen. Darin gleicht er dem gotischen Baustil: er überragt ihn aber durch edles Gleichmaß, Harmonie und innigere Verkettung der konstruktiven Glieder mit den dekorativen Formen. Diese verfolgen den Zweck, die Funktion des Baugliedes zu deutlicherem Ausdruck zu bringen. Es sind verhältnismäßig wenige Ornamente, die solchem Zwecke sich fügen, aber sie genügen dafür. Sie sind zum Teil älteren Mustern entlehnt, z. B. die Mäander dem geometrischen Stil; eine Reihe von Blattornamenten ist in Anlehnung an ägyptische oder mesopotamische Muster entstanden (Fig. 211, vgl. Fig. 216). Aber das wahre Wesen der griechischen Kunst zeigt sich darin, daß sie auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive schöpferisch so umgestaltet, daß sie erst jetzt das in ihnen verborgene wahre Leben entfalten. Sie hören auf, wie sie es im Orient, im ägäischen und im geometrischen Stil waren, bloß raumfüllender Schmuck zu sein; der Mäander wird zum umschlingenden oder säumenden Bande, das „Lotus"- und Palmettenmuster zum Symbol freien Emporstrebens, die sich überschlagende Blattwelle (s. u. S. 111) zum Ausdruck eines unter dem Druck von oben sich beugenden Gliedes. Einmal von der hellenischen Phantasie angehaucht, verlieren die Ornamente bald die Spuren ihres äußeren Ursprunges, sie reden eine rein künstlerische Sprache, und wir lesen aus ihnen, wie überhaupt aus dem hellenischen Bauwerke, die Gesetze der architektonischen Phantasie heraus. Aus diesem Grunde legen wir auch auf das System ein so großes Gewicht und stellen es wegen seiner universellen Bedeutung an die Spitze, bevor wir die Entwickelung der Baukunst im Zusammenhang mit den Bildkünsten geschichtlich verfolgen. Dabei legen wir der systematischen Betrachtung den Höhepunkt der Baustile zu Grunde, wo die Stufen schwankenden Suchens überwunden und eine kanonische Gestaltung erreicht worden ist. Dies ergibt für den dorischen Stil das fünfte, für den ionischen das fünfte und vierte, für den korinthischen das vierte und die folgenden Jahrhunderte.



a



b

Fig. 211. Aufsteigende Blattornamente (Palmetten).

3. Das System der hellenischen Baukunst.

Dorischer Stil (Fig. 212). Auf der oberen Fläche (Stylobat) eines mächtigen, aus Quadern gefugten Stufenbaues (Krepidoma) erheben sich Wand und Säulen [10, 3]. Die Wand ist aus Quadern zusammengesetzt. Die Blöcke der untersten Lage, die Orthostaten, haben die doppelte Höhe und Länge der übrigen Quadern, die bei kleineren Tempeln in einfachen



Fig. 212. Aufbau einer Ecke des Parthenon. (Niemann.)

Läuferschichten verlaufen; bei dickeren Wänden, wie beim Parthenon, wechseln Binder mit gedoppelten Läufern ab. Bei den Säulen vermittelt keine Basis den einzelnen Stamm mit dem Stylobat, sondern alle steigen wie Bäume im Walde unmittelbar aus dem gemeinsamen Säulenboden in die Höhe. Der Säulenstamm ist kanneliert, d. h. mit zwanzig flachen Furchen, die scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 213), versehen; dem Steinbau gemäß verjüngt er sich nach oben und erhält gegen die Mitte eine leichte Schwellung oder Anspannung (Entasis). Abgesehen von optischen Gründen, bezeichnet die Entasis den Grad der Elastizität, mit der die Säule dem Druck von oben entgegenstrebt. Am oberen Ende des Schaftes, der aus einzelnen miteinander verdübelten Trommeln zusammengesetzt ist, wird ein Einschnitt bemerklich (Fig. 214),

Fig. 213. Durchschnitt der dorischen Säule.

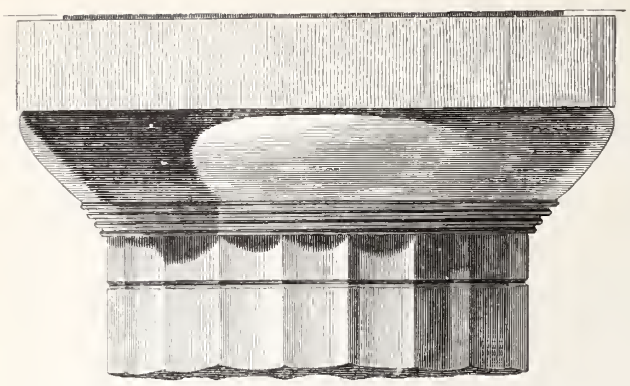


Fig. 214. Dorisches Kapitell vom sog. Theseion zu Athen.

der nur dazu dient, den unteren Rand der obersten Trommel bei deren Versetzen zu schützen; an dieser Trommel wird nämlich die Kannelierung, um später als Lehre für den ganzen Säulenschaft zu dienen, sogleich ausgeführt, daher die scharfen Kanten beim Versetzen leicht abgestoßen werden würden. Über dem Einschnitte beginnt der Hals (Hypotrachelion), mit dem Kapitell aus demselben Blocke gehauen und durch mehrere Riemchen oder Ringe (Anuli) charakterisiert, deren leise überfallendes Profil an die Kelchblättchen einer Knospe erinnert. Dann folgt das **Kapitell**, aus dem weit ausladenden, oben etwas eingezogenen Echīnos und der Deckplatte (Plinthe, Abakus) bestehend. In der Form, in der der Echīnos uns meistens entgegentritt, kesselartig, einfach rundlich geglättet, erscheint er für unsere Phantasie stumm. Die einen erblicken darin die Nachbildung eines nach oben sich zusammenziehenden Gefäßes oder eines Blätterkelches. Die aufmerksame Betrachtung aufgemalter Ornamentreste, die an Kapitellen des „Theseion" (wenn der Fund auch nicht ohne Widerspruch geblieben ist) von mehreren sachkundigen Zeugen beobachtet wurden, und die Vergleichung des gemalten oder plastischen Schmuckes an ähnlich geformten und profilierten Baugliedern (Fig. 215) scheint das Wesen und die Bedeutung des dorischen Kapitells besser verständlich zu machen. Denkt man sich um einen cylindrischen Kern einen Kranz aufgerichteter Blätter gelegt und diese belastet, so werden (wie das Palmenkapitell, Fig. 42. 63, und das korinthische Kapitell am deutlichsten zeigen) die Blattspitzen sich nach unten neigen, und zwar um so stärker, je größer der Druck ist, so daß sie schließlich die Wurzel wieder berühren können. Eine nur halbe Neigung zeigt der kraftvoll steife Blattkranz, der mit dem Namen des dorischen Kymation bezeichnet wird (Fig. 216). Eine stärkere Belastung durch das schwere Gebälk und dessen Druck auf die gegenstrebende Säule wird im dorischen Kapitell wahrnehmbar und scheint eine sinnbildliche Andeutung zu verlangen. Sie ward nach jenen Spuren wenigstens manchmal durch den Kranz überfallender Blätter gegeben, der gleichzeitig auch das Profil des Kapitells bestimmt. Immer bleibt der Echīnos mit seinem

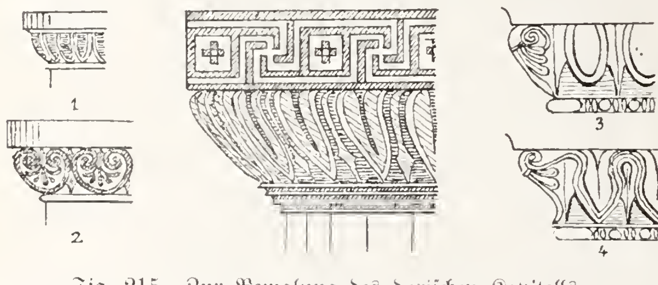


Fig. 215. Zur Bemalung des dorischen Kapitells.
1. Aus Athen. 2. Aus Epidauros. 3. Eierstab. 4. Lesbisches Kymation.

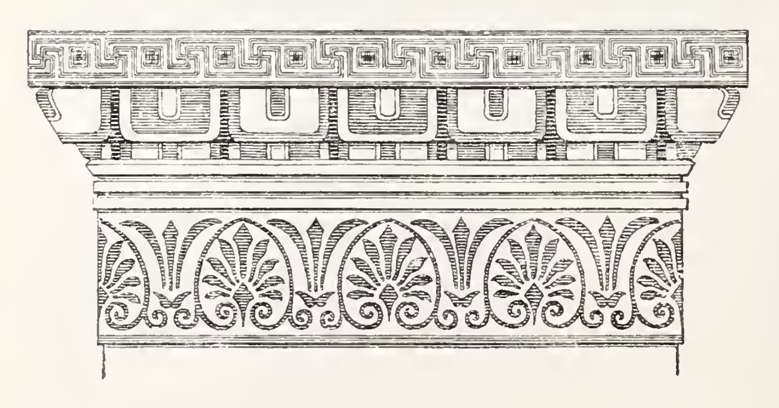


Fig. 216. Bemaltes dorisches Antenkapitell: Hals mit Blattkranz, Ringe, dorisches Kymation und Plinthe mit Mäander.

bald mehr ausladenden und bauchigen, bald straff elastischen Umriß der rechte Kraftmesser für den Widerstand der stärkeren oder schwächeren Säule gegen das schwerere oder leichtere Gebälk.

Last und Gegendruck, der Konflikt zweier entgegenwirkender Kräfte, wiederholt sich noch öfter an dem Tempelbau. Überall, wo dieses Verhältnis für das Auge anschaulich gemacht werden soll, wird ein ähnliches Ornament und ein verwandtes Profil angewendet; man kann es füglich Konfliktsymbol nennen. Die Welle oder das Kymation (so wird das eben geschilderte Bauglied genannt) hat daher eine viel weiter reichende Aufgabe als das dorische Kapitell; nicht das Kapitell hat zur Schöpfung des Kymation geführt, sondern dieses wurde auf das Kapitell übertragen, weil es galt, auch hier den Druck in der Richtung von oben nach unten sinnbildlich anzudeuten. Daher erklärt sich die weite Ausbreitung der Welle und ihres Schmuckes, sowie die Abweichungen in der Wahl des Profiles und der Blätter — eiförmig mit Echinosprofil: der sogenannte Eierstab (Fig. 217); herzförmig mit Karniesprofil: das lesbische Kymation (Fig. 218) — je nachdem die Aufgabe des Baugliedes stärker oder schwächer betont werden soll. Beide Formen sind besonders im ionischen und korinthischen Baustil üblich. Die

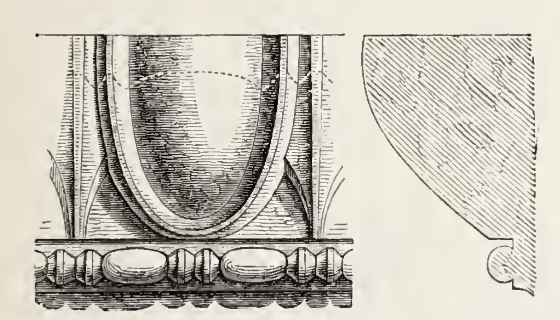


Fig. 217. Sog. ionisches Kymation (Eierstab) mit Astragalos (Perlenschnur).

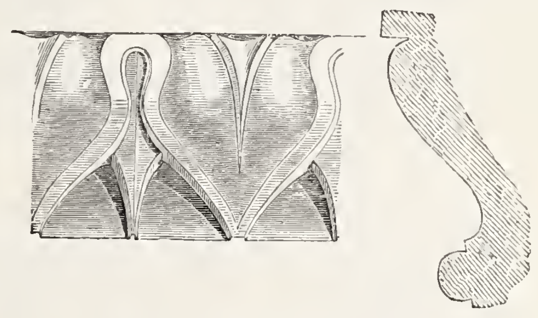


Fig. 218. Lesbisches Kymation (Wasserlaub.)

Bedeutung des (plastisch erstarrten) Blattüberfalls tritt deutlich an den Ecken zu Tage, wo eine klarere Form des Blattes angewandt wird (Fig. 215, 3. 4). Jedenfalls gehört aber der Blätterschmuck mit seiner ausdrucksvollen Kraft nicht ausschließlich dem Gebiete der Architektur an, ja er konnte hier gar nicht zuerst erfunden werden. Aus der Töpferei und der Metallarbeit wurde er auf den monumentalen Steinbau übertragen. Es finden sich daher die Blattornamente der Architektur auch auf Gefäßen identisch in Bildung und Bedeutung (Fig. 211, a und b). Das übliche Bandornament (Mäander) ist dagegen von der Weberei auf die Baukunst übertragen worden. Es schmückt hier ebenfalls solche Glieder, welche einer Gürtung, einer Umfassung mit einem Bande fähig oder bedürftig erscheinen, z. B. die Leisten oberhalb und unterhalb des Triglyphenfrieses (Taf. III, 3). Auch die Stirnseiten der Mauern, die Anten (Fig. 216), endigen mit der so bemalten Deckplatte über dem Kapitell, nur daß hier beides eine der Wand im Vergleich zur Säule angemessene festere und einfachere Form erhält.

Das Gebälk (Taf. III, 3) beginnt mit dem Epistylion (modern Architrav), dem an die Stelle des Holzbalkens getretenen Steinbalken, der horizontal auf den Säulen ruht und die feste, einheitliche Grundlage der Decke und des Daches abgibt. Das Epistyl schließt mit einer kleinen vorspringenden (mäandergeschmückten) Platte ab. Das nächste Glied des Gebälkes (Triglyphon) zeigt pfeilerartige Stützen, an der Vorderseite mit prismatisch vertieften Kanälen oder nach anderer Deutung mit abgefasten Stegen versehen, gleichsam geschlitzt — Triglyphen oder Dreischlitze — und zwischen ihnen, in die Triglyphen eingefalzt (vgl. Fig. 219), viereckige, zur Aufnahme von Skulpturen befähigte Platten, Metopen. Über den Ursprung der

Triglyphen und Metopen sind wir auf das Raten angewiesen. Die einen erblicken in der Triglyphe eine ausgezackte Bordüre, die Balkenköpfe der inneren Decke verhüllend. Nach einer wohl richtigeren Annahme stellt sie den nach Analogie der Säule kannelierten, somit als Deckenträger bezeichneten Balkenkopf dar: daß die an der runden Säule runde Kannelierung hier eckig erscheint, ist eine Folge des eckigen Grundrisses der Triglyphen. Die Furchen der Triglyphe nehmen nicht deren ganze Höhe ein, sondern schließen oben rundlich ab und lassen Raum für einen Streifen, der als Kapitell der Triglyphe aufgefaßt werden kann, jedenfalls sie überdeckt, während die sogenannten Tropfen unter dem Epistylbande, sechs an einer schmalen Leiste (Regula, d. h. Lineal) hängende bommelartige Körperchen, auf die Triglyphe vorbereiten. Andere erklären die Tropfen als Nagelköpfe, aus dem Holzbau übernommen. Die Metopen, die in älterer Zeit bisweilen geöffnet gewesen zu sein scheinen, finden sich an den erhaltenen Monumenten stets geschlossen. Die Deckenbalken liegen übrigens regelmäßig, vielleicht erst infolge einer späteren Änderung, nicht hinter, sondern über den Triglyphen (Fig. 212).

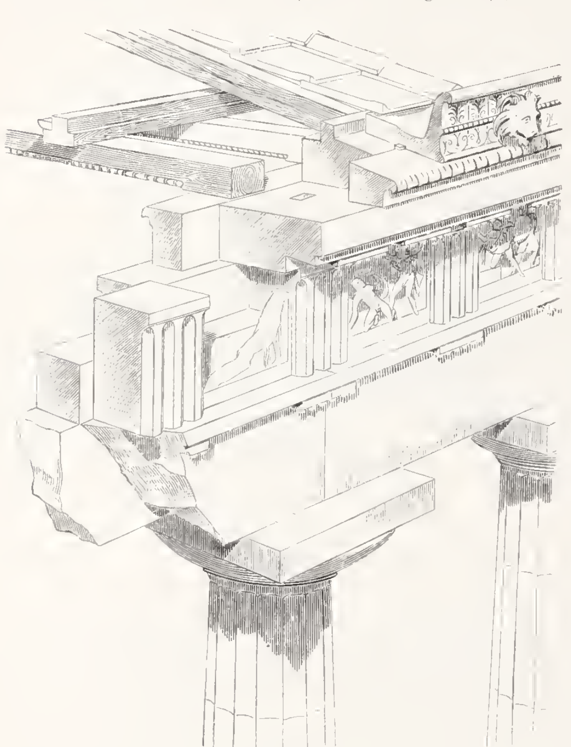


Fig. 219. Gebälk und Dachbildung am dorischen Tempel.
a. Epistyl. b. Regula mit Tropfen. c. Triglyphenfries. d. Geison (Kranzgesims). e. Sima (Rinnleiste).

Über den Triglyphen und Metopen springt rings um den Tempel das Geison (Kranzgesims, Taf. III, 3. Fig. 212) mächtig vor, den Rand zugleich von Decke und Dach bildend. Seine unterschnittene und nach vorn etwas geneigte untere Fläche trägt an viereckigen Platten (Mutuli, Dielenköpfe) drei Reihen von Tropfen, wodurch vielleicht das Überhängende und Schwebende des Geison angedeutet werden soll. Das Kranzgesims wird oben mit einer fein profilierten Welle gesäumt, der ganze Bau sodann bei kleineren Tempeln an den Langseiten durch die aufgebogene Rinnleiste (Sima) abgeschlossen, die als Dachrinne den Regen aufnimmt und durch wasserspeiende Löwenköpfe (Choledrai [12, 6. 13, 5. 6]) abführt (Fig. 219 und Taf. III, 2): bei größeren Tempeln fehlt an den Traufseiten die Sima (Taf. III, 3), da sie wegen der Menge des vom Dach abfließenden Wassers zu kolossal gebildet werden müßte. Als Symbol des Abschlusses und freien Endigens ist der Sima meistens eine Reihe aufgerichteter Blätter aufgemalt (vgl. Fig. 219. Taf. III, 2), an deren Stelle seit dem 4. Jahrhundert plastisch gebildetes Rankenwerk tritt (s. u.). Das Giebelfeld (Tympanon) an der Vorder- und Rückseite des Tempels rahmen je ein niedriges Geison (mit dorischem oder lesbischem Kymation als Saum, ohne Dielenköpfe) und darüber eine Sima ein, die das Herabstürzen des Regenwassers an den Frontseiten verhindert (Taf. III, 3). Firstziegel (Akroterien) schmücken die Spitze [11, 11] und die Ecken des Giebels (Fig. 220). Der griechische Giebel ist stets niedrig und flach (Steigung von 13—14 Grad), im Gegensatz gegen den steilen, schweren Giebel römischer Bauten. Das zweiflügelige Giebeldach mit leise geneigten Flächen



1



2

3

Zur Polychromie der dorischen Architektur.

1. Vom Tempel B in Selinus (Koldewey). 2. Aus Metapont (Debacq). 3. Vom Parthenon (Fenger).

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



wird von starken schrägen Dachsparren (Sphekiskoi) getragen, die durch horizontale Latten oder Pfetten (Himantes) verbunden sind (Fig. 219). Darauf ruht eine Bretterverkleidung, über die eine wasserdichte Lehmschicht gebreitet ist. Diese trägt das aus Ton oder aus Marmor gebildete Ziegeldach (Keramos, Orophos); flache Regenziegel (Solenes) bilden die Bahnen für das Wasser, während die Fugen, mit denen sie aneinander stoßen, mit dachförmigen Deckziegeln (Kalypteres) geschlossen sind [11, 10]. Ihre unteren Stirnseiten über dem Dachrande der Traufseite endigen in Stirnziegeln (Hegemones), meistens in der Form einer Palmette (Taf. III, 3. [13, 9]).

Der **Grundriß** des dorischen Peripteros weist im fünften Jahrhundert meistens an den Langseiten die um eine vermehrte doppelte Säulenzahl der Frontseiten auf, also 6 × 13, 8 × 17, die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Doch können besondere Verhältnisse auch eine geringere Länge (6 × 12 in Ägina und Rhamnus, Fig. 209) oder eine größere (6 × 14 in Pästum, 6 × 15 in Phigalia) bedingen. Die **Höhe der Säulen** im Verhältnis zu ihrer Dicke ist sehr verschieden, je im Einklang mit dem gesamten Charakter der einzelnen Tempel. Während die Säulen in dorischen Landen aus gröberem Material gebildet sind und schwerere Verhältnisse aufweisen (Pästum $8^1/_2$, Olympia 9, Segesta $9^2/_3$ untere Halbmesser oder Moduli), bildet Ägina ($10^2/_3$ Moduli) trotz ähnlichem Material den Übergang zu den attischen Marmorsäulen, die von 11—$11^1/_3$ (Parthenon, „Theseion", Rhamnus) an dem Tempel von Sunion bis zu $12^2/_3$ Moduli steigen.


Fig. 220. Eckakroterion.

Neben so starken Unterschieden der einzelnen Bauwerke lassen sich aber doch gewisse bleibende **Maßverhältnisse** oder Proportionswerte erkennen, die die Griechen als „Symmetrien" bezeichneten und für besonders wichtig hielten, so daß eine beträchtliche technische Literatur über die Symmetrien der einzelnen Stilgattungen entstand. Beim dorischen Peripteros galt die sechssäulige Anlage als normal. Man liebte möglichst einfache Zahlenverhältnisse, z. B. Gleichheit von Breite und Höhe bei der Cella, ferner daß bei der Fronte des Pronaos einschließlich des Gebälks Breite und Höhe das Verhältnis 2 : 3 darstellten, die Säulenhöhe sich zum Säulenabstand, von Achse zu Achse gemessen, wie 2 : 1, zur Höhe des Epistyls wie 3 : 1 verhielt. Besonders aber kehrten gewisse Grundverhältnisse an verschiedenen Teilen des Baues gleichmäßig wieder. So zeigten beispielsweise am Parthenon der Stylobat, das Tempelhaus (Cella und Westgemach) und das von den Säulen umschlossene Mittelschiff das gleiche Verhältnis zwischen Breite und Länge von 4 : 9. Der Querschnitt des Tempelhauses ist in seinen Verhältnissen nicht bloß dem Querschnitt des gesamten Tempels, sondern auch einem Epistylblock mit zugehörigem Teile des Triglyphon analog. Eine Metope weist zu ihren beiden Nachbartriglyphen in Höhe und Breite die gleichen Verhältnisse auf wie der Pronaos, im Lichten gemessen, zu den angrenzenden Teilen (Ante, Umgang, Säule), in der Breite auch wie das Interkolumnium zu den beiden begrenzenden Säulen — ein besonders sprechender Beleg für die Herrschaft der Analogie, da das Breitenverhältnis von Triglyphe und Metope außerordentlich schwankt (Selinus C 1 : 1, Pästum 3 : 4, Ägina und Bassä 3 : 5): „schmale Cellen bedingen also schmale Metopen und breite Säulenhallen breite Triglyphen", und „die Dichtigkeit der Säulenstellung spiegelt sich in der Triglyphenstellung wider" (Aug. Thiersch). So wird durch diese Maßverhältnisse der ganze Tempel zu einem großen Organismus, dessen Einzelteile dem Gesamtbau analog sind.

Ionischer Stil. (Fig. 221 und 222). Im Gegensatze zu dem dorischen Stil, wo der Zusammenhang der einzelnen Glieder fester bewahrt und ihre enge Wechselbeziehung auf das deutlichste vor Augen gestellt wird, offenbart die ionische Architektur eine größere Ungebundenheit und Freiheit. Die einzelnen Glieder und Teile von Gliedern sind selbständiger,

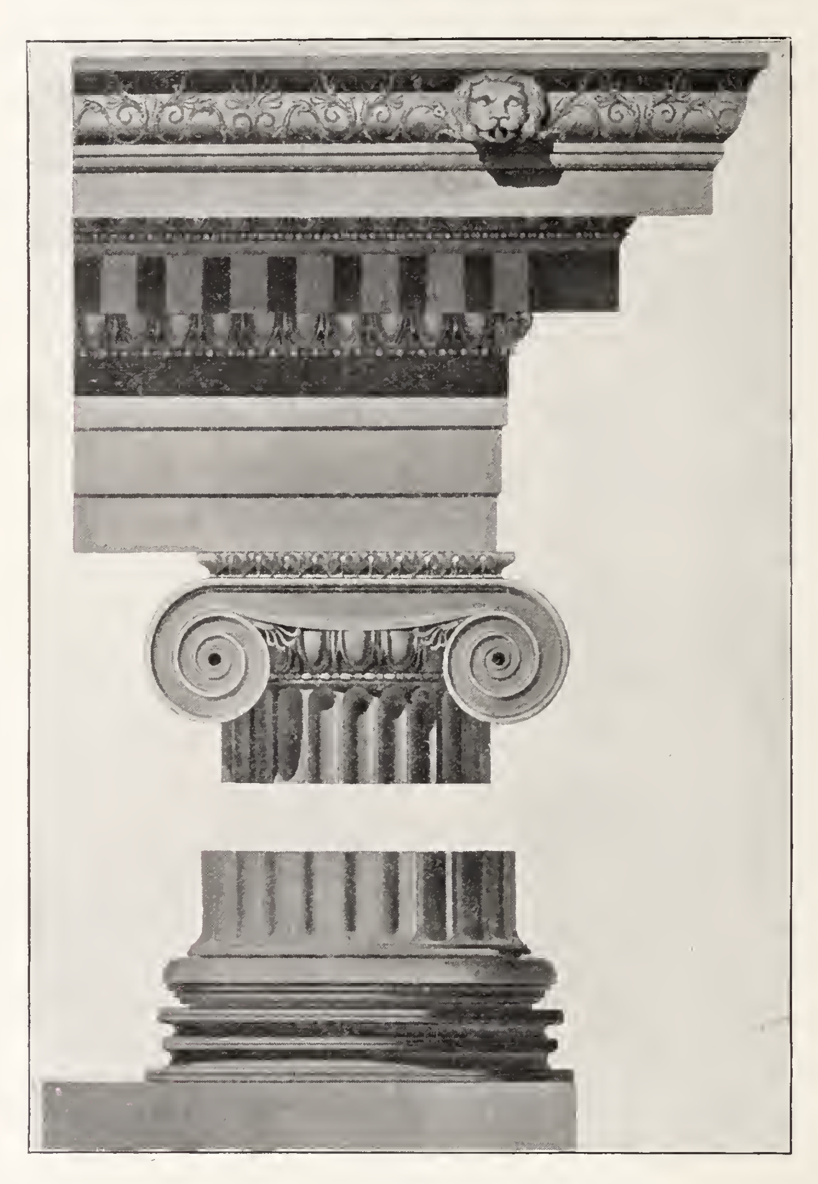
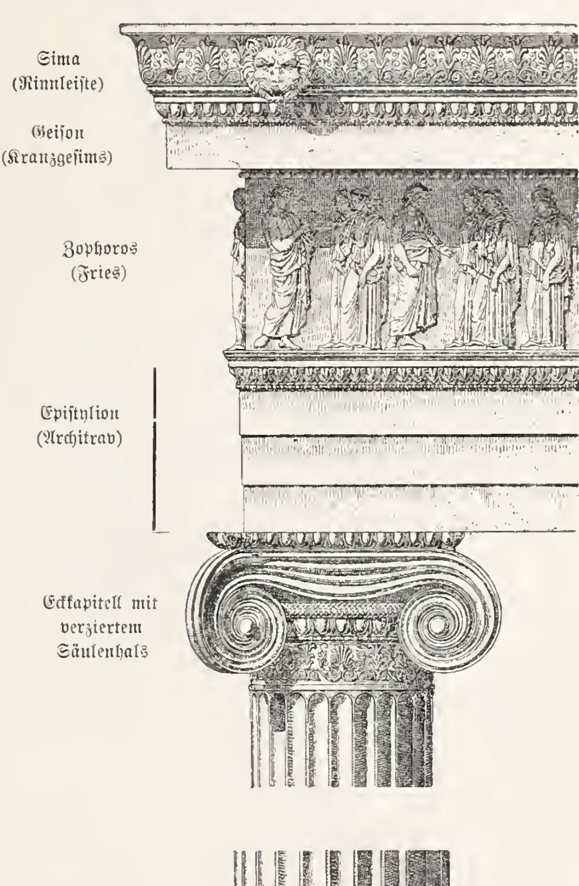


Fig. 221. Kleinasiatisch-ionische Ordnung.
(Athenatempel von Priene.)

abgeschlossener, und eine Menge kleiner trennender Zwischenglieder (Kymatien u. dgl.) sind eingeschoben. Dabei müssen wir zwei verschiedene Ströme der Entwickelung unterscheiden. In Kleinasien, der Heimat des Jonismus, ist der Stil im 4. Jahrhundert am deutlichsten im Mausoleum von Halikarnaß, dem Artemistempel von Ephesos und dem Athenatempel von Priene, weiter in einem lesbischen Tempel (in Messa) und dem Smintheion in der Troas vertreten. Die attische Abart tritt uns in kleineren Bauten des 5. Jahrhunderts, dem Niketempel auf der Akropolis und dem Tempel am Ilissos, am reichsten aber in dem Prachtbau des Erechtheion

entgegen. Die zusammenfassende Darstellung des ionischen Stils wird auf die Unterschiede beider Arten hinweisen müssen.

Jede Säule ist durch eine selbständige Basis (Speira) von dem Stufenbau und dessen Oberfläche, dem Stylobat, abgehoben. Das Hauptglied der Basis ist eine nach unten und oben ausgeschweifte, in der Mitte eingezogene, als Hohlkehle profilierte Scheibe (Trochilos), die eine starke Kraftzusammenziehung andeutet; in dem kleinasiatischen Stil ist es gewöhnlich eine doppelte Kehle, wo dann die beiden Kehlen durch Rundstäbchen (Astragale) getrennt werden. Mit dem Säulenschafte verknüpft den Trochilos ein Pfühl (Torus) von halbkreisförmigem Profil, bald glatt, bald gänzlich (Fig. 232) oder nur an seiner unteren Hälfte (Fig. 221) gefurcht. Bisweilen ruht die Basis auf einer viereckigen Platte (Plinthe), ganz ausnahmsweise nach attischer Art auf einem unteren Pfühl (Smintheion). An den athenischen Denkmälern ist die Hohlkehle nur einfach, wird dagegen unten und oben von einem Pfühle begrenzt; der obere ist meistens nach ionischer Weise gefurcht, auch wohl mit einem Riemengeflecht umzogen (Fig. 222). Diese Basisform hat sich unter dem Namen „attische Basis" weit über die Zeitgrenzen der hellenischen Kunst bis in unsere Tage als die nahezu alleingültige Form des Säulenfußes erhalten. Die Verhältnisse der Basisglieder haben im Laufe der



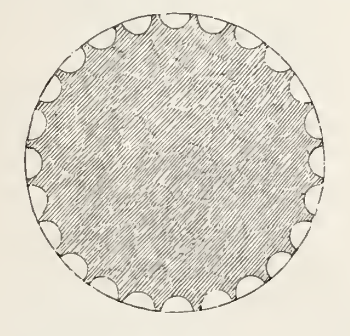


Fig. 223. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes.

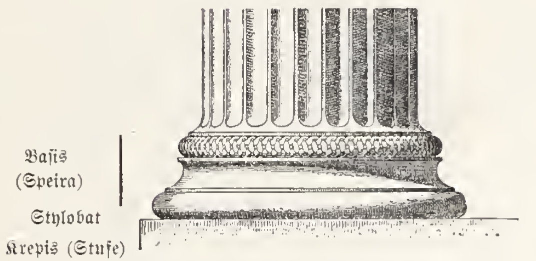


Fig. 222. Attisch-ionische Ordnung.
(Nordhalle des Erechtheion.)

Entwickelung allmählich das Steile und Hohe eingebüßt und ihre niedrigere, weichere Gestalt angenommen. Von besonderer Schönheit ist das Profil der Hohlkehle, deren Durchmesser oben geringer als unten ist und die in feiner Schweifung oben wie unten Ab- und Anlauf zeigt.

Die ionische Säule, viel schlanker als die dorische, ist viel weniger verjüngt und mit vierundzwanzig tieferen, halbrund gehöhlten Furchen oder Kanälen versehen, die durch schmale Stege voneinander getrennt sind, nicht, wie im dorischen Stile, scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 223). So entsteht eine häufigere und kräftigere Lichtwirkung der Kannelierung. Die Kanäle endigen oben und unten rund, wodurch der Säulenschaft und jeder einzelne Kanal als

selbständiges Ganze bezeichnet werden. Eine Perlenschnur (Astragal) verknüpft vielfach den Schaft mit dem Kapitell (Fig. 221). Dieses zeigt sehr verschiedene Bildung. Entweder beschränkt es sich auf ein in kraftvoller Linie geschwungenes, in Voluten sich zusammenrollendes Band (Bassä Fig. 224, „westlicher" Typus), ein Motiv, das sich schon in den Felsreliefs von Boghaz-köi (Fig. 155) fand. Oder es besteht, um die auf der Säule ruhende Last anzudeuten, aus einer stark vortretenden Welle mit überfallenden Blättern, deren durch die Skulptur kräftig ausgebildete Form zu dem Namen Eierstab geführt hat, also aus einem dem dorischen Echinos ähnlichen Gliede, worüber sich das sogenannte Polster mit seinen Voluten legt (Kleinasien, Fig. 221, „östlicher" Typus). Man hat sich dieses als ursprünglich an beiden Enden gestreckt vorgestellt, weit über den Schaft ausladend, um sich sodann mit den Enden spiralförmig zusammenzuziehen; jedoch ist es wohl nur ein reicherer ornamentaler Ausdruck für das ursprüngliche Sattelholz der Holzsäule (Fig. 174. [10, 1]). Den Eindruck viel größerer Elastizität gewähren die Kapitelle des attisch-ionischen Stiles, die mancherlei Abwandlungen erfahren haben [10, 8. 9], bis sie in ihrer ausgebildetsten Gestalt am Erechtheion auftreten (Fig. 222). Hier ahnen wir in der stärkeren Senkung der Kurven gegen die Mitte und in der Vermehrung der Spiralen eine Steigerung der inneren Federkraft. Jedenfalls spricht sich in diesem Zusammenrollen und Herabhängen der Voluten eine schmiegsame, jetzt nachgebende, dann zurückkehrende Widerstandskraft aus. Das Kapitell vom Erechtheion entwickelt übrigens in dem mit Palmetten verzierten Säulenhals und in dem Flechtbande, das sich zwischen Eierstab und Voluten einschiebt, einen ihm eigentümlichen Reichtum; auch die Verdoppelung der Spiralen fehlt in dem gewöhnlichen attischen Kapitell, wie es in den beiden kleinen athenischen Tempeln [16, 8], am schönsten in der Mittelhalle der Propyläen [15, 7], auftritt.

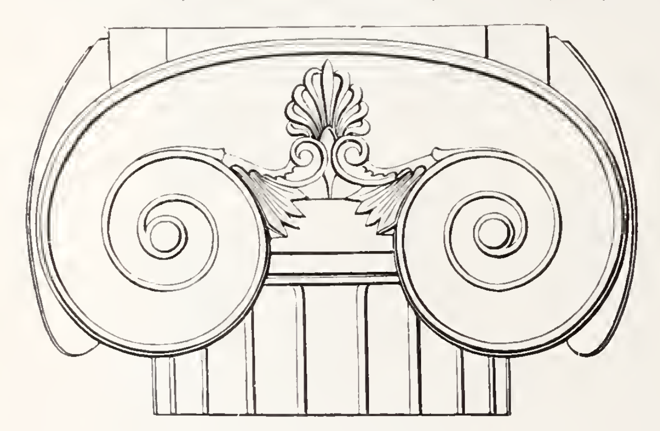


Fig. 224. Ionisches Kapitell.
Westlicher Typus (Bassä). Vorderansicht.

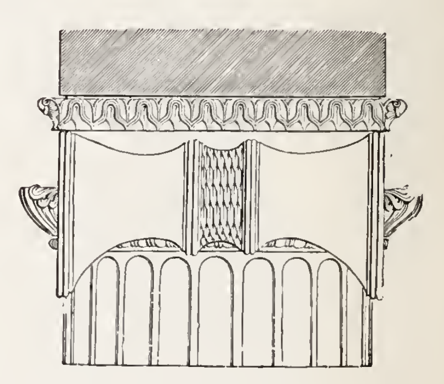


Fig. 225. Ionisches Kapitell (Priene).
Seitenansicht (Polsterseite).

Die Vorderansicht des ionischen Kapitells ist von der Seitenansicht wesentlich verschieden. Dort sehen wir die Bewegung der Voluten, hier (Fig. 225) die Binde, die das zusammengerollte Polster gleichsam zusammenhält. Das Kapitell einer Ecksäule am Peripteraltempel kann daher nicht auf dem gesetzmäßigen Wege gebildet werden, da es seine Vorderseite sowohl nach der Fronte wie nach der Langseite des Tempels kehren muß. Während an dem gewöhnlichen Kapitell (Fig. 226) die Vorderseiten einander gegenüberstehen, stoßen am Eckkapitell (Fig. 227) einerseits die beiden Vorderseiten, andererseits die beiden Seitenflächen aneinander, weshalb die gegen die äußere Ecke gestellten Voluten sich in der Diagonale verschieben (vgl. Fig. 222), in der inneren Ecke aber ein einspringender Winkel entsteht (Fig. 228). Diese Schwierigkeit, die das Eckkapitell dem Peripteralbau bot, hat anscheinend schon im 4. Jahrhundert, vermutlich

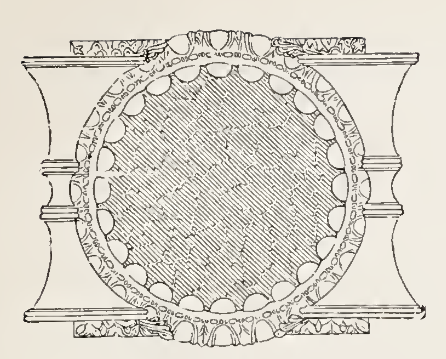


Fig. 226. Gewöhnliches ionisches Kapitell. Grundriß.

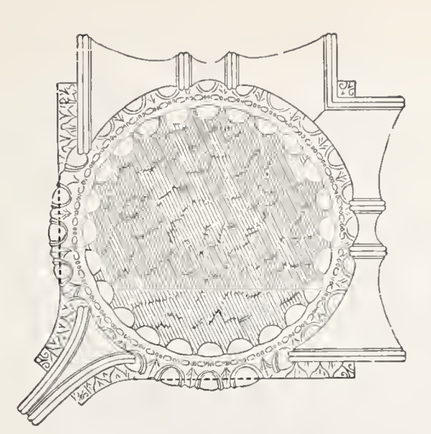


Fig. 227. Jonisches Eckkapitell. Grundriß.

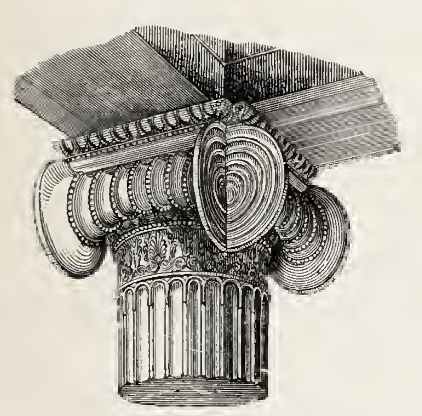


Fig. 228. Attisch-ionisches Eckkapitell (Erechtheion), innere Ansicht.

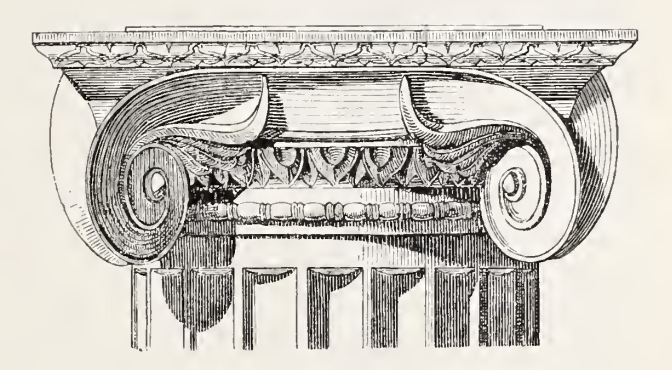


Fig. 229. Jonisches Diagonalkapitell. Pompeji. (Durm.)



Fig. 230. Pilasterkapitell aus Priene. (Durm.)

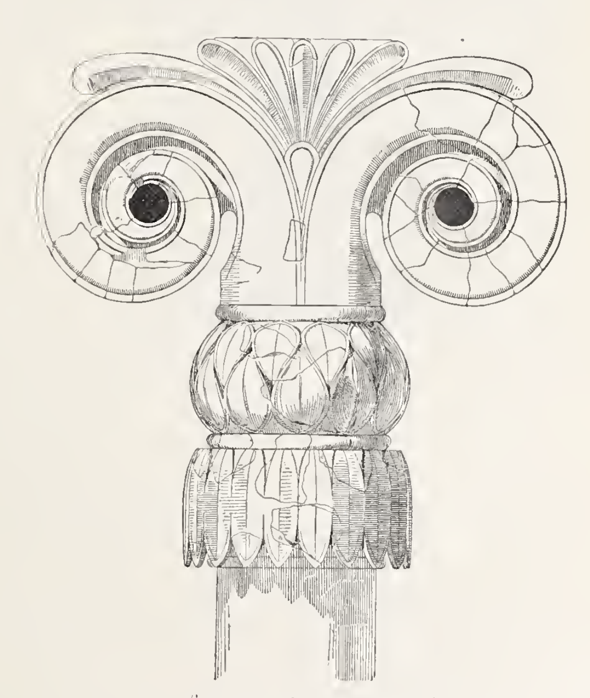


Fig. 231. Äolisches Kapitell von Neandreia. (Durm nach Koldewey.)

unter Einwirkung des neugebildeten korinthischen Kapitells (Fig. 234), zur Erfindung des sogenannten Diagonalkapitells geführt (Fig. 229). Hier sind alle vier Voluten übereck gestellt, also alle Seiten einander gleich gemacht. Jedoch hat diese Kapitellform die älteren Formen nichts weniger als verdrängt. — Ein kleines Kymation (in Athen ionisch, in Kleinasien lesbisch) schließt das Kapitell oben ab. An Wandpfeilern oder Pilastern (Fig 230) erhalten Volute und Polster eine veränderte, aus der aufsteigenden Spirale entwickelte Gestalt (vgl. Fig. 122). Die Voluten pflegen dann eine mit Ranken oder figürlichem Ornament geschmückte Fläche einzunehmen [18, 9].



Fig. 232. Säule und Gebälk vom Mausoleum in Halikarnaß. (Brit. Mus.)

Eine erst neuerdings bekannt gewordene Spielart des ionischen Kapitells, die mit diesem Pilasterkapitell verwandt ist, bildet das äolische Kapitell, so genannt, weil es sich, bisher wenigstens, nur auf äolischem Boden, in der Troas (Fig. 231) und auf der Insel Lesbos gefunden hat. Nicht von dem wagerechten Sattelholz nimmt hier die Gestaltung ihren Ursprung, sondern sie entwickelt sich aufsteigend aus dem Säulenstamme. Bei Geräten, Sessellehnen u. s. w. im Kunsthandwerk üblich, ward diese Form der Endigung auf das Säulenkapitell übertragen, offenbar schon in alter Zeit, da der Tempel in Neandreia schon dem 7. Jahrhundert anzugehören scheint, derselbe Gedanke aber auch in kyprischen (Fig. 148) sowie in altattischen und delischen Kapitellen des 6. Jahrhunderts [10, 8] wiederkehrt. Ob dies Kapitell in Neandreia überdies mit einem phönikischen Blattknauf (vgl. S. 66) und einem Blattüberfall (dieser ähnlich im äolischen Ägä) als Endigung des Säulenschaftes verbunden war (vgl. S. 85), ist unsicher, da es sich vielleicht um zwei verschiedene Kapitelle handelt (vgl. Fig. 261 f.). Auf griechischem Boden scheint das äolische Kapitell schon früh dem gewöhnlichen ionischen Kapitell gewichen zu sein, wie es in dem troischen Smintheion oder im Tempel zu Messa auf Lesbos auftritt.

Das Gebälk des ionischen Tempels beginnt mit dem Epistylion (Architrav), das von vorn fast immer als aus drei (seltener zwei) übereinander gelagerten, nach oben leicht vortretenden Streifen (Fascien) gebildet erscheint (vgl. Fig. 221. 222). Das Epistyl schließt oben mit einem Kymation ab, das vermittelst einer Perlenschnur mit jenem verknüpft ist. Der weitere Aufbau gestaltet sich verschieden. Entweder erblicken wir da, wo im dorischen Stile Triglyphen und Metopen miteinander abwechseln, einen ungegliederten, als glattes Verkleidungsstück gedachten Fries (Zophoros), der zur Aufnahme von plastischem Schmucke figürlicher oder rein ornamentaler Art dienen kann. So finden wir den Fries sowohl an den attisch-ionischen Denkmälern (Fig. 222. [16, 6—8]) wie an dem mit Skulpturen besonders reich geschmückten Mausoleum (Fig. 232); am Nereidenmonument von Xanthos (s. u.) ist ausnahmsweise das

Epistyl mit Reliefs geschmückt. Dagegen haben neuere Untersuchungen ergeben, daß an den ionischen Bauten von Priene der Fries fehlt (Fig. 221); das gleiche gilt von ionischen Grabfassaden Lykiens und vom pergamenischen Altar. Es ist sehr wohl möglich, daß dies die ursprüngliche ionische Anordnung ist. Jedenfalls ruht die Felderdecke im Inneren stets auf dem Epistyl und ist im ionischen Stil so flach, daß sie einer Verkleidung nach außen durch die Friesplatte kaum bedarf (vgl. Fig. 232).

Auf Epistyl oder Fries folgt, durch ein Kymation getrennt, das Geison. An der unteren Hälfte des Geison wird in den kleinasiatischen Bauten ein Teil der Steinmasse zur Verminderung der vorspringenden Last weggenommen, so daß nur einzelne Ausschnitte (Zahnschnitte, Geisipodes) stehen bleiben (Fig. 221. 232). Die obere Hälfte des Geison springt weit vor, da sie feinere Glieder als am dorischen Tempel zu schützen hat, und trägt die Sima, die in geschwungenem Karniesprofil geformt und mit einer Reihe aufgerichteter Blätter (Anthemienkranz) oder seit dem 4. Jahrhundert mit horizontal sich entwickelnden Pflanzenranken plastisch verziert wurde. An den attisch-ionischen Denkmälern fehlt der Zahnschnitt, und das Geison beschränkt sich, den mäßigen Verhältnissen der Bauten entsprechend, auf die vorspringende, zur Erleichterung etwas unterschnittene Hängeplatte (Fig. 222). Das zur Aufnahme von bildnerischem Schmuck bestimmte Giebelfeld wird von Geison (ohne Zahnschnitt) und Sima umsäumt und auf dem Scheitel wie an den Ecken mit Akroterien geschmückt.

Die Grundrißformen der ionischen Tempel des 5. und 4. Jahrhunderts sind in Attika und in Kleinasien sehr verschieden. In Attika finden wir nur kleine Tempel, meistens in der Form des viersäuligen Amphiprostylos (Fig. 210. [16, 7]); das sog. Erechtheion, ein sechssäuliger Prostylos, ist ein in jeder Beziehung ungewöhnlicher und unregelmäßiger Bau. Im Osten herrscht dagegen der Peripteros ziemlich ausnahmslos. Am einfachsten tritt er in dem Athenatempel zu Priene [18, 2] auf (6×11 Säulen). Daneben stellt sich das Artemision zu Ephesos als kolossaler Dipteros mit achtsäuliger Front und zwei- bis dreifacher Länge; das Didymäon bei Milet hat gar zehn Säulen an der Vorderseite, 21 an den Langseiten. Achtsäulig sind auch die beiden Tempel im äolischen Gebiete (Messa und Smintheion), aber sie haben nur 14 Säulen an der Langseite und weisen die Form eines Pseudodipteros auf, das heißt eines Dipteros, dessen innere Säulenstellung fehlt (Fig. 233). Das Mausoleum mit seinen 9×11 Säulen gehört nicht zu den Tempelbauten. Die Säulenhöhe erreicht in den asiatischen Bauten wie am Erechtheion 9—10 untere Durchmesser (im ionischen Stil rechnet man nach diesen, nicht, wie im dorischen Stil, nach Halbmessern); nur die kleinen attischen Amphiprostyloi zeigen hierin eine dorisierende Empfindung und begnügen sich mit $7^2/_3$—$8^1/_4$ Durchmessern.

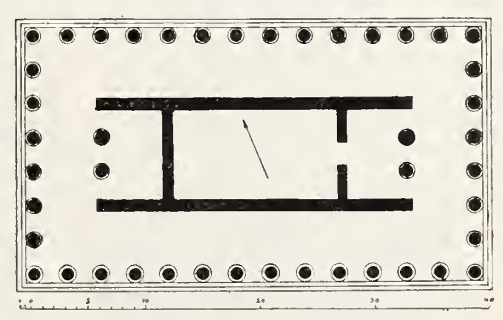


Fig. 233. Ionischer Dipteros in Messa auf Lesbos. (Koldewey.)

In den Maßverhältnissen oder „Symmetrien" herrscht im ionischen Stil das Gesetz der Analogie ähnlich wie im Dorismus (S. 113). Um nur ein Beispiel anzuführen, so zeigen am sogenannten Tempel am Ilissos (Fig. 210) die einzelnen Wandquadern, sowohl die unteren Orthostaten wie die gewöhnlichen, ferner das Tempelhaus der Länge nach, endlich der gesamte Tempel mit Gebälk und beiden Säulenstellungen durchweg das gleiche Verhältnis von Höhe und Länge wie 1 : 2.

Korinthischer Stil. Uralt ist das bezeichnendste und augenfälligste Glied der korinthischen Säule, das als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranz umschlossene Kapitell;



Fig. 234. Kapitell von der Tholos in Epidauros. (Kabbadias.)

ähnliche Bildungen sind uns schon in Ägypten begegnet (Fig. 42. 63). Die Anekdote, erst der (vermutlich aus Korinth gebürtige) Bildhauer Kallimachos habe um die Zeit des peloponnesischen Krieges das Motiv einem von Akanthusblättern umwachsenen Korbe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens abgelauscht, ist historisch nicht begründet. Allerdings ward aber das Akanthuskapitell bei den Griechen nicht vor jener Zeit verwertet, nachdem bereits in Akroterien und ähnlichem Stelenschmuck zuerst die Wurzelblätter [17, 4], dann auch die großen Blätter des Akanthus [17, 3] ihre Verwendung gefunden hatten. An erhaltenen griechischen Werken guter Zeit kommt das korinthische Kapitell nur selten vor. Einem vereinzelten solchen Kapitell aus dem Tempel von Bassä um 430 (s. u.) folgt etwa ein Jahrhundert später die innere korinthische Säulenstellung in dem Rundbau (Tholos) bei Epidauros mit trefflich gearbeiteten Kapitellen, die bereits die Grundzüge der kanonischen Bildung enthalten (Fig. 234). Eigentümlich ist die Lösung in dem choregischen Denkmal des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.). Hier ist nicht allein der Rundbau von korinthischen Halbsäulen umgeben, deren Kapitelle das Grundmotiv reich und geistvoll durchgebildet zeigen, (Fig. 235), sondern auch der große Aufsatz über dem Dache, der den Dreifuß trug, zeigt die Formen eines reich entwickelten korinthischen Kapitells (s. u.). Seiner Natur nach dekorativ, gestattet das korinthische Kapitell, im strengen Gegensatze zum dorischen Echinos, einen mannigfachen Wechsel des Blattschmuckes. Bald umschließt den Kern nur ein einfacher, lose gereihter Kranz des großblättrigen, hartrippigen und scharfgezackten Akanthus (Bärenklau, acanthus spinosus), der prächtigsten Dekorationspflanze des Occidents, über dem sich ein Kranz leichterer Blätter erhebt [19, 7]. Bei reicherer, doch schon im 4. Jahrhundert nachgewiesener Ausbildung (vgl. Fig. 234) verdoppelt man den Akanthuskranz und fügt ihm an den Ecken als Übergang zur Deckplatte Volutenranken hinzu. Diese entsteigen dem Kelche als Stengel, bilden in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden sie sich schneckenförmig (Helikes)



Fig. 235. Halbsäule mit Epistyl vom Denkmal des Lysikrates zu Athen.

und stützen die Vorsprünge der meistens im Grundriß leicht geschwungenen Deckplatte. Die realistische Gestaltung des Pflanzenornaments bezeichnet den jüngeren Geschmack und steht in scharfem Gegensatz zu der bloß andeutenden Ornamentik der älteren Stile.

Das Akanthuskapitell ist das hervorragendste Merkmal des korinthischen Stiles. Die Basis der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ionischen oder attisch-ionischen Stil; eine Plinthe ist zunächst noch nicht üblich. Die Kannelierung des schlanken Schaftes ist gleichfalls der ionischen Säule entnommen. Das Epistyl erscheint auch hier dreigeteilt; der Fries entspricht dem ionischen Zophoros, erst später wird er aber auch bewegter gebildet, indem er als feingeschwungene Welle, zuweilen mit leicht überfallenden Blättern, emporsteigt oder das rundliche Profil eines Torus zeigt.

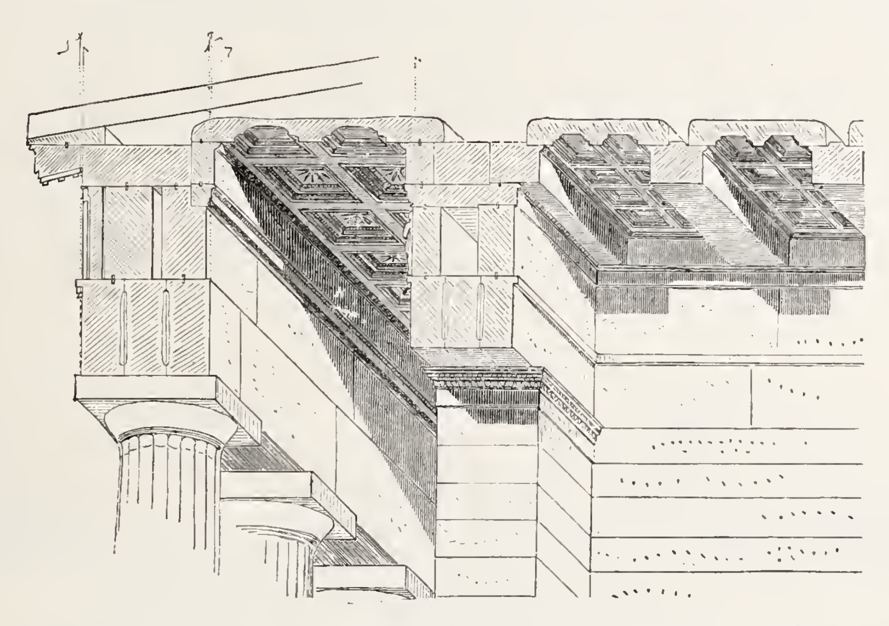


Fig. 236. Deckenkonstruktion des Parthenon (Opisthodom). (Durm.)

Das Innere der Tempel. Nach dem Außenbau bestimmt man gewöhnlich den Stil des hellenischen Tempels; vom Außenbau, den sogenannten Säulenordnungen, haben auch die späteren Kunstperioden das meiste entlehnt. Doch ist die Konstruktion der Tempeldecke für das Verständnis der hellenischen Architektur von gleich großer Bedeutung (Fig. 236). Steinerne oder hölzerne Deckplatten (Kalymmata), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit symmetrisch verteilten, vertieften Feldern (Kalymmatia oder Phatnomata), den Keimen der modernen Kassettendecke, versehen, ruhten auf Balken und bildeten eine Art leicht schwebenden, horizontal gespannten Teppichs. Goldene Sterne auf blauem Grunde oder nach ähnlichen Prinzipien gestaltete Muster schmückten die Mitte der Felder und versinnbildlichten, an den gestirnten Himmel erinnernd (vgl. S. 30), das freie Schweben. Oft sind die Felder von Mäandersäumen umschlossen, mit Perlenschnüren gleichsam an die Deckplatten angeheftet. Die die Deckplatten tragenden Balken zeigen an ihrem oberen Ende eine Welle, an ihrer unteren Seite in späterer Zeit bisweilen gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk, das sie als ausgespannte Gurte charakterisiert. Die Kalymmatiendecke ist im dorischen und ionischen Tempel dieselbe, wenn schon die Balkenlage wenigstens ursprünglich nicht die gleiche war: im dorischen Stil durch die Stellung der Triglyphen bedingt und beengt, im ionischen viel freier und ungebundener. Nur bei einfacher Cellabildung und mäßigen Raumverhältnissen konnte eine steinerne Kalymmatiendecke Anwendung finden; doch scheint es,

daß im Innern der Tempel Holzdecken die Regel bildeten, steinerne Decken auf Vorhallen, Säulenumgänge und dergleichen offene Bauteile beschränkt waren. Jedenfalls war bei großen Tempeln, wo monolithe Steinbalken selbst bei inneren Säulenstellungen zur Überspannung des Raumes nicht ausreichten, eine hölzerne Kassettendecke notwendig.

Bei dreischiffigen Tempeln war eine Doppelstöckigkeit der Seitenschiffe gewöhnlich. Im dorischen Tempel waren der Regel nach zwei Reihen dorischer Säulen übereinander angeordnet (Fig. 237); wo nur eine Säulenstellung gewünscht, keine Seitengalerien erforderlich waren, wurden die inneren Stützen einer schlankeren Stilart entlehnt (ionische Säulen im Opisthodom des Parthenon, in den Propyläen, ionische und korinthische im Tempel von Tegea).

Auf Grund zweideutiger Nachrichten — die Denkmäler bleiben in diesem Punkte stumm oder reden eine undeutliche Sprache — wird außer den gewöhnlichen Tempeln mit geschlossenen Decken, die das Licht nur vom Eingang erhielten, auch noch das Vorkommen von Tempeln mit einer Öffnung in der Decke (Opaion) angenommen. Über die Einrichtung solcher Hypäthraltempel ist viel gestritten worden; doch ist ihr Dasein überhaupt sehr fraglich. So viel steht fest, daß im sonnenhellen Süden das von der Tür einströmende Licht die Cella im allgemeinen hinreichend erhellte und daß die Doppelstellung der Säulen im Innern sowie die Anlage oberer Galerien (Hyperoa) von der Hypäthralform unabhängig ist (vgl. Fig. 237). Bei sehr großen Tempeln, die sich mit den gewöhnlichen Mitteln nicht überdecken ließen, oder bei besonderen Verhältnissen wird gelegentlich der ganze Hauptraum als offener Hof gebildet (Phigaleia, Didymäon).

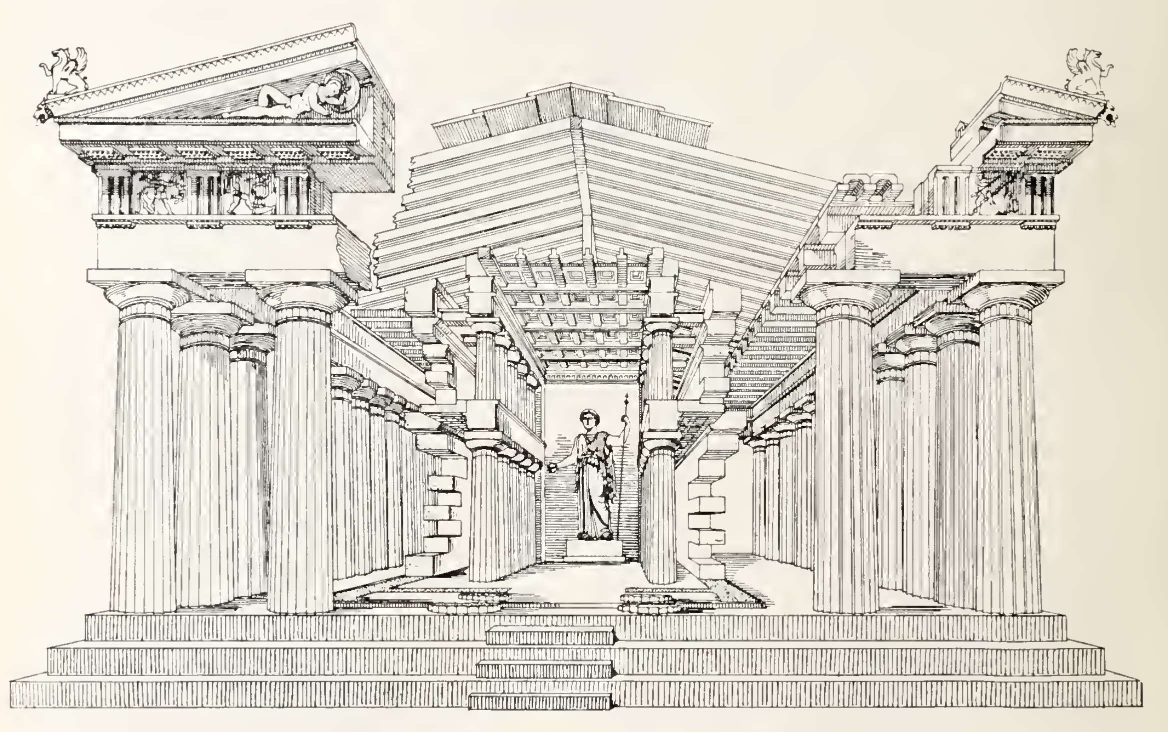


Fig. 237. Aufbau eines dorischen Tempels. (Nach Chipiez und Durm.)

Polychromie (Taf. III). Hätten die Griechen gleich von allem Anfang an über den glänzenden Marmor als Baustoff verfügt, so könnte man vielleicht fragen, ob sich das Bedürfnis farbigen Schmuckes an den Tempeln geregt haben würde. Jedenfalls verlangte das ärmliche Material, grober Stein (Kalkstein, Muschelkalk, Poros) oder Holz und Lehm, schon der Be=

ständigkeit wegen Verkleidung und Überzug. Dadurch wurde der Weg zur Bemalung geebnet. Bei den aus Ton gebrannten Verkleidungsstücken am Gebälke (S. 106) konnte die Zeichnung nur durch die Farbe deutlich gemacht werden, und zwar nicht durch nachträglichen Auftrag auf den fertigen Ton, sondern so, daß Härtung, Glasur und Farbe gleichzeitig durch denselben technischen Vorgang, den Brand, hergestellt wurden (Taf. III, 2). Als sodann die Tempel aus dem vornehmeren, an sich schon künstlerisch wirksamen Baustoffe, dem Marmor, errichtet wurden, hielt man schon aus Pietät an der überlieferten Schmuckweise fest. Aber nicht allein aus diesem Grunde: jede wahre Volkskunst liebt die Farbe, da diese allein den Eindruck vollen Lebens wiedergibt, das Volk aber nur das wahrhaft Lebendige in der Kunst schätzt, vollends in den südlichen Ländern, wo die ganze umgebende Natur farbig ist. Auch rein künstlerische Empfindungen sprachen der alten, schon den älteren orientalischen Kulturvölkern geläufigen Farbigkeit das Wort. Die Farbe hebt die einzelnen Bauglieder schärfer voneinander ab und läßt das Ornament deutlicher erscheinen; selbst die sorgfältigste plastische Ausführung macht das Ornament auf die Ferne nicht so wirkungsvoll wie die Farbe. Farbspuren haben sich denn auch in der Tat so zahlreich erhalten, daß über die weite Verbreitung und lange Dauer der Polychromie kein Zweifel mehr besteht. Über das Maß der Bemalung herrschte dagegen früher heftiger Streit. Es erschien vielen als selbstverständlich, daß, wenn einige Glieder eines Bauwerkes bemalt waren, das Ganze farbig gewesen sein müsse; so schossen farbenfreudige Rekonstruktionen in Menge empor. Allein jene aprioristische Forderung einer ästhetischen Betrachtungsweise hat sich, wie so oft, so wenig auf dem Gebiete der Architektur wie in der Skulptur (s. u.) vor den Tatsachen als haltbar erwiesen, eine historische Forschung hat aber nur mit diesen zu rechnen.

Für den dorischen Stil läßt sich nach den übereinstimmenden Ergebnissen genauer Beobachtungen in Attika, Olympia und dem Westen, also in den verschiedensten Gegenden, als gesicherte Regel aufstellen, daß die großen, massigen Teile des Baues (Stufen, Mauern, Säulen, Epistylien, Geisa) weiß erscheinen, sei es durch Stuckverputz des gröberen Materials, sei es in der natürlichen Farbe des Marmors; selbst eine leise Tönung, wie sie hier und da angenommen worden ist, entbehrt des ganz gesicherten Nachweises. Bemalt waren dagegen gewisse aus der Masse vorspringende Einzelglieder, und zwar bald in einfarbigem Anstrich, bald mit Ornamenten. So waren die Triglyphen, die Tropfenplatten des Geison und die kleinen Leisten unter den Triglyphen regelmäßig blau, die Unterfläche des Geison zwischen den Tropfenplatten (die Viä) und die obere Plinthe des Epistyls, unterhalb des Triglyphon, rot gefärbt, die Leiste zwischen Triglyphon und Geison bald blau bald rot. Die Tropfen weisen bald gelbe bald rote Farbe auf. Die Metopen blieben weiß, außer wenn Skulpturen einen farbigen Hintergrund verlangten (rot oder blau; unrichtig auf Taf. III, 3); ähnlich wurden die Giebelfelder und Friese behandelt. Die Ringe an den Säulenkapitellen waren meistens rot bemalt, eine Bemalung des Echinos mit Blattüberfall scheint aber nur ausnahmsweise (S. 110) stattgefunden zu haben. Dagegen war das Antenkapitell meistens reich bemalt (Fig. 216), ebenso alle Kymatien und die Sima mit den zugehörigen Blattmustern geschmückt (Fig. 216—218). Mäander umzogen die Leisten oberhalb und unterhalb des Triglyphenfrieses; gelegentlich ward auch die Regula mit fallenden Blumen (Parthenon), öfter die Ecke der Unterfläche des Geison mit einem Palmettenornament verziert. Wie weit außer Blau Rot und Gelb auch Gold angewandt wurde, ist nicht auszumachen; für die athenischen Prachttempel ist seine Verwendung sehr wahrscheinlich, zum Teil gesichert. Im Inneren waren die Wände ohne Zweifel farbig, die Kassetten blau mit (goldenen?) Sternen oder Füllmustern, die Balken an ihren Seitenflächen mit Mäandern geschmückt. Im ganzen ist in den rein dorischen Tempeln die Farbenstimmung etwas ernster — die Schlitze der Triglyphen z. B. schwarz (Taf. III, 1) —,

wozu die Farben der Tonglieder (Simen, Verkleidung des Geison oder der inneren Deckenbalken) vortrefflich passen, mögen sie nun das Rot und Schwarz auf gelblichem oder auf graulichem Grunde (Taf. III, 2) zeigen. In den attischen Marmortempeln herrschen etwas hellere Farben, in schönem Einklang mit dem warmen leuchtenden Ton des lichtdurchlassenden Marmors; statt der Tonglieder tritt hier überall der Marmor mit seinen blauen, roten, goldenen, seltener grünen Ornamenten auf.

Allem Anschein nach galten für den ionischen und korinthischen Stil im großen ganzen dieselben Regeln der Polychromie; für Eierstab, Voluten, Plinthe des ionischen Kapitells z. B. steht dies fest [10, 8. 9]. Auch in der Annahme wird man kaum irre gehen, daß in der hellenistischen Zeit die Farbe eine immer größere Rolle gespielt, die Wände z. B. in prächtigerem Schmuck ornamentaler und künstlerischer Malerei ergänzt haben werden. Damit stimmte der Gebrauch buntfarbiger Steine, kostbarer Marmorplatten zur Verkleidung der Wände, vergoldeten Erzes zu Kapitellen überein: Mittel, zu denen die ältere Zeit nur ganz ausnahmsweise und sparsam gegriffen hatte, wie wenn sich an dem reichsten Schmuckbau Athens, dem Erechtheion, die Figuren des Frieses von schwarzem Hintergrund abhoben und die Kapitelle, wie es scheint, mit bunten Steinen, Gold und ehernem Schmuck verziert waren.

---

4. Neue Anfänge.

Allgemeine Verhältnisse. Von dem Beginne der Olympiaden (776) ab rechneten die Griechen den Anfang ihrer geordneten Geschichte. In der Tat gewinnt im 8. Jahrhundert die Staatenbildung in Hellas feste Gestalt, beherrscht durch die Verschiedenheit, zum Teil durch den Gegensatz der Stämme. Im Peloponnes hatten sich die Dorier niedergelassen. Den Süden bewohnte ihr kräftigster Stamm, die Lakedämonier, die ihre messenischen Nachbarn bald unterjochten; beide nahmen aber an der großen griechischen Kulturbewegung nur sporadischen Anteil. Ganz anders ihre dorischen Stammesgenossen im Nordosten des Peloponneses, wo in Argos und in den Kleinstaaten um den Isthmos, Korinth und Sikyon, Megara und Ägina, ein durch die Beziehung zum Meere gesteigertes Leben herrschte. Die Achäer, von deren ruhmreichen alten Sitzen nur Mykenä noch eine dürftige Fortdauer fristete, waren auf den schmalen nördlichen Küstenstreifen zurückgedrängt. In der breiteren westlichen Küstenlandschaft der Eleer behütete Pisa die olympische Feststätte. In dem arkadischen Hochlande trat nur Tegea bedeutender hervor. In Nordgriechenland beschränkte sich fast alles regere Leben auf die Ostküste, auf die beiden äolischen Landschaften Thessalien und Böotien mit der lang vorgelagerten Insel Euböa, wo die blühenden ionischen Städte Chalkis und Eretria an dem Sunde des Euripos die Führung hatten. Attika, mit seinen marmorreichen Berginseln und seinen langen Küsten, bildete den natürlichen Übergang zum ägäischen Inselmeere. Dessen altes Kulturzentrum Kreta trat mehr und mehr hinter dem lebendigen Treiben der neuen Staaten, der dorischen Sporaden und der ionischen Kykladen, zurück; das ionische Inselpaar Naxos und Paros, letzteres mit seiner Tochterinsel Thasos, gewann mehr und mehr an Bedeutung.

Viel früher und reicher als auf dem europäischen Festlande entfaltete sich hellenisches Leben an der Westküste Kleinasiens. Im Norden nahm Lesbos die beherrschende Stellung im ganzen äolischen Gebiet ein, im Süden Rhodos und die dorischen Städte der karischen Küste, besonders Knidos. Dazwischen lag die reichste Landschaft, das vielgestaltige Jonien, mit den großen Städten Milet und Ephesos, auch Klazomenä und Phokäa, und mit den blühenden Inseln Samos und Chios. Hier pulsierte das griechische Leben am kräftigsten. Schon im

8. Jahrhundert stand Jonien in hoher Blüte, die sich im siebenten noch steigerte. Seine Handelsschiffe brachten überallhin, die phönizischen Kaufleute verdrängend, ionische Waren und erweiterten nach allen Seiten die Kenntnis der Erde. Milet entsandte zahlreiche Kolonien ebenso nach dem unwirtlichen schwarzen Meere, wie in das Nildelta des streng sich abschließenden Ägyptens, wie fern hinaus in das Westmeer.

Die westlichen Küsten besiedelten aber auch schon seit dem 8., mehr noch im 7. Jahrhundert die verschiedenen Griechenstämme Europas mit zahlreichen Kolonien, bald zu Handelszwecken, bald um ihre überschüssige Manneskraft für neuen Gebietsgewinn zu verwerten. Jonier aus dem euböischen Chalkis drangen bis in das tyrreuische Meer vor, gründeten Kyme an der campanischen Küste und besetzten die Meerenge, die Sicilien von Italien scheidet (Zankle-Messana und Rhegion). Ihnen folgten Dorier. Von Korinth aus ward Syrakus, von Rhodos aus Gela gegründet; megarische Kolonisten am Ätna (Megara Hybläa) schoben in Selinunt einen Griechenposten am weitesten westlich an der Südküste Siciliens vor. Ihren engen heimischen Grenzen entfliehend siedelten sich Achäer am weiten südlichen Busen Italiens an und schufen hier ein „Großgriechenland“; sie gründeten Kroton, Sybaris und mit den Phokern vereint Metapont, ja sie griffen sogar über den Apennin aus an das tyrrenische Meer, wo Poseidonia-Pästum ihnen seinen Ursprung verdankte. Lokrer siedelten sich nahe der Südspitze an, die bedeutendste Gründung aber war Tarent im Winkel des großen Busens, die einzige bedeutende Kolonie Spartas. Alle diese Kolonien kamen zu rascher Blüte und überholten ihre Mutterstädte weit an Macht und Wohlstand.

Zu gleicher Zeit, wo die neuen griechischen Staaten eine so schöpferische Energie politischen Lebens und kommerziellen Strebens bewährten, blüte die griechische Poesie. Auch hier stehen die östlichen und westlichen Außenländer im Vordergrunde. An den sonnigen Küste Joniens hatten die homerischen Gesänge bereits die Gestalt gewonnen, in der sie sich allmählich die ganze griechische Welt eroberten. Zahlreiche andere Erzeugnisse der epischen Dichtung gaben den mannigfaltigen Sagen der einzelnen Stämme und Landschaften ihre feste Gestalt; die Geschlechtsfolgen der Götter und der Heroen, der Ahnherren der Stämme und Geschlechter, wurden in dichterischer Form festgelegt. Im Westen nahmen Stesichoros und Ibykos an der großen Bewegung teil. Durch die Dichter vorgebildet gewannen erst die Götter ihre volle Menschennatur und luden zu bildlicher Gestaltung ein. Die Götterbilder aber bedurften ihrer eigenen Wohnung: überall entstanden Tempel, an denen die griechische Baukunst heranwuchs. Den Götterstatuen gingen Menschenbilder zur Seite, ja voran, als Schmuck des Grabes, später auch als Ehrenbilder für errungene Siege, vor allem aber als Weihgeschenke für die Götter. Denn wie der Hellene das menschliche Haus den Göttern als Weihegabe darbrachte, so widmete er ihnen auch, um sich ihre Gunst zu sichern, Abbilder seiner selbst und seiner Habe. Durch diese Beschränkung auf das rein Menschliche wird nicht allein jedem Ausschweifen in das Phantastische, Symbolische eine feste Grenze gesetzt, sondern auch schon ahnungsvoll das spätere Wesen der hellenischen Kunst angedeutet. Der erste Antrieb zu raschem Fortschritt in der Richtung auf formale Schönheit lag nicht in der sinnlichen Vorstellung von den waltenden Göttern; die Götterbilder behielten ihr puppenhaftes Ansehen noch zu einer Zeit, wo auf profanem Gebiet und in der Gerätbildnerei bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Endlich forderte die Fülle der Sagen zu bildlicher Erzählung auf, die bald in Malerei und Reliefplastik sich fröhlich und mannigfaltig entwickelte. So waren der Kunst nach allen Seiten neue Ziele gesteckt; etwa im 7. Jahrhundert legte sie den Grund zu ihrer künftigen Größe.

Die Gründe und Ursachen, aus denen, freilich erst nach einer stillen Arbeit von Jahrhunderten, aus dürftigen Anfängen eine vollendete und durchaus eigentümliche Kunst sich entwickelte,

liegen zum großen Teil in den allgemeinen Verhältnissen. Himmel und Erde, die Naturanlage, der Charakter des Landes (vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweisend, zu weitem Verkehr einladend) die mäßige Größe der Einzelstaaten, die die Teilnahme aller Bürger am politischen Leben weckte, die übersichtliche harmonische Bildung förderte, die Menschlichkeit der Götter — das alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des Kunstsinnes bei. Die Entwickelung der griechischen Kunst hält mit der der Sprache, der Poesie und der Philosophie gleichen Schritt; sie fügt sich als ein gleichberechtigtes Glied der gesamten hellenischen Kultur ein. Dabei fällt den einzelnen Stämmen auf diesem Gebiete eine ebenso verschiedene Rolle zu wie auf den anderen Gebieten. Die Dorier bewähren in der Baukunst ihre Strenge und ihren festen Zusammenschluß, in den Bildkünsten ihren konservativen Sinn und zugleich ihr Interesse zu gymnastischer Ausbildung des Körpers. Die beweglicheren Jonier zeigen sich in der Architektur fremden Einwirkungen zugänglicher, bewähren wie im Epos, so auch in Malerei und Plastik ihre Erzählergabe, richten von dem Körperlichen den Blick auf das Geistige und streuen nach allen Seiten den Samen reicher Anregung aus. Beide Einflüsse nimmt hier wie überall Attika in sich auf und weiß sie zu einer Höhe der Leistung zu erheben, daß fortan die getrennten Ströme der Kunst sich mehr und mehr nähern, bis sie sich endlich zu gemeinsamem Laufe vereinigen.

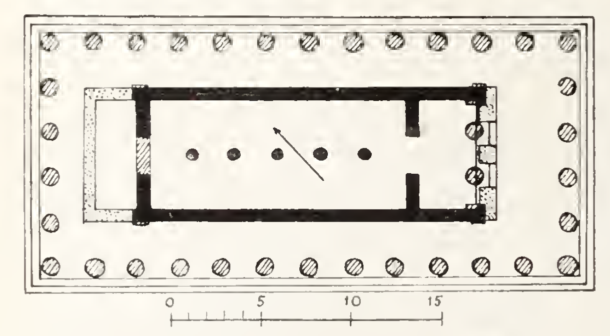


Fig. 238. Alter Tempel in Lokroi. (Nach Koldewey.)
(Schwarz sind die beim Umbau beibehaltenen, punktiert die damals beseitigten Teile des ursprünglichen Baus, schraffiert die neuen Zusätze.)

Vordorische Bauten. Die echteste Schöpfung griechischen Bausinnes ist der dorische Baustil, der aber erst sehr allmählich zur Vollendung gedieh und die volle Herrschaft gewann. Noch um 600 entstanden Bauwerke, die weder dorisches noch ionisches Stilgepräge tragen. Das zeigt ein neuerdings bei Selinunt (in Gággera) aufgedeckter ganz geschlossener Tempel der Erdgöttin Demeter. Keine Säulen, keine Triglyphen und Metopen finden sich; nur ein vorspringendes Geison von ungewöhnlicher Form, mit ägyptisierender Hohlkehle, zieht sich rings um den Tempel und umrahmt das Giebelfeld. Der ursprüngliche Bau des Geloerschatzhauses in Olympia weist ebenfalls keinerlei bestimmte Stilformen auf, die erst später in Gestalt einer dorischen Vorhalle hinzugefügt wurden; ebenso wie der ursprüngliche Tempel in Lokroi, (Fig. 238), ein einfacher zweischiffiger Saal mit zwei Türen, erst nachträglich in einen ionischen Peripteros verwandelt worden ist. Ob ein Heratempel in Metapont mit Säulen von Rebholz bestimmte Stilformen aufgewiesen habe, wissen wir nicht; vielleicht war er ein Überbleibsel der älteren Periode der Stadt, ehe sie von den Achäern aus Sybaris neu besiedelt ward. Ein anderes Beispiel hochkonservativer Baukunst bot der Tempel der Stadtgöttin in Sparta dar, der Athena Chalkioikos („vom ehernen Hause“). Ein unvollendeter Tempel aus achäischer Zeit ward von dem Baumeister, Bildner und Hymnendichter Gitiadas (7.—6. Jahrhundert) ausgebaut und im Innern ganz mit Erzreliefs bekleidet, in Anknüpfung an die homerischen ehernen Wände des Phäakenpalastes (vgl. S. 97 und die assyrischen Metallbekleidungen S. 57). Es sollte für lange Zeit das letzte Beispiel dieser altertümlichen Kunstweise auf griechischem Boden sein.

Anfänge der dorischen Bauweise. Der Westen und der Osten. Der dorische Baustil, wenn auch in vielen Stücken auf dem alten Holzbau fußend, ist doch auch insofern

eine neue Schöpfung, als er in seinen Formen ganz auf den Stein als sein eigentliches Material begründet ist. Obwohl seine Heimat ohne Frage im Peloponnes zu suchen ist, hat er doch in verschiedenen Gegenden eine verschiedene Ausgestaltung erfahren. Einige der altertümlichsten Formen haben sich nicht sowohl im Mutterlande als an der Peripherie der griechischen Ansiedelungen erhalten. So zeigt noch in allen älteren Tempeln Siciliens und Großgriechenlands, die sämtlich dem 6. Jahrhundert angehören, das Tempelhaus die alte mykenische Form des Megaron, mit einer Vorhalle, aber hinten fest abgeschlossen, niemals mit offenem Opisthodom.

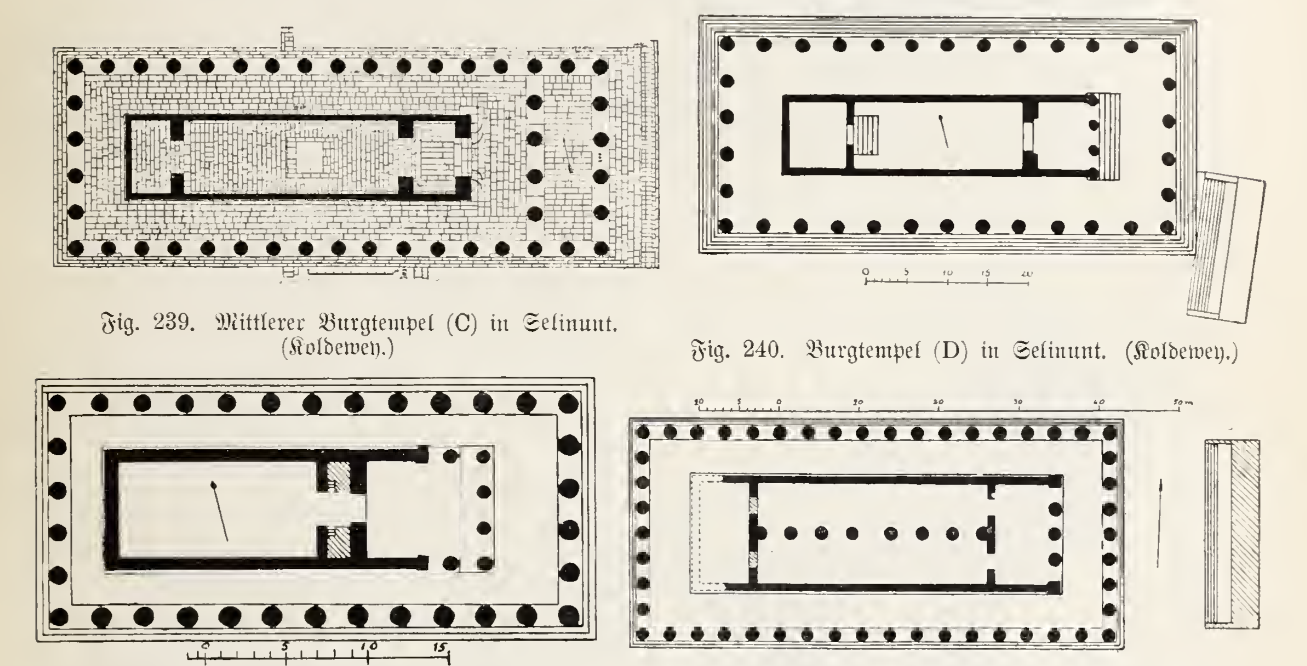


Fig. 239. Mittlerer Burgtempel (C) in Selinunt. (Koldewey.)

Fig. 240. Burgtempel (D) in Selinunt. (Koldewey.)

Fig. 242. Der sog. Cerestempel in Poseidonia. (Koldewey.)

Fig. 241. Die sog. Basilika in Poseidonia. (Koldewey.)

Oft tritt dafür ein Hintergemach (Adyton) ein, gegen die Cella geöffnet. Dieses war für das Götterbild, die Cella für einen Teil des Opferkultes (der große Altar stand vor der Front des Tempels) und zur Aufnahme von Weihgeschenken bestimmt; wo das Adyton fehlte, nahm die Cella auch das Götterbild auf. Wie sich dabei doch der Grundriß verschieden gestalten konnte, zeigen die beiden ältesten selinuntischen und die beiden ältesten Tempel von Poseidonia (Pästum). Der mittlere Burgtempel in Selinunt (C, Fig. 239) hat ein dreiteiliges, auch vorn durch Türen geschlossenes Tempelhaus, was vielleicht durch die Rücksicht auf einen Geheimkult veranlaßt war. Dafür hat er einen so großen freien Vorraum, daß eine besondere innere Säulenreihe zum Tragen des Gebälkes erforderlich ward. Diese auch in Syrakus sich findende Anordnung verlieh zugleich der Front anstatt des fehlenden offenen Pronaos ein stattliches Aussehen. Der nur wenig jüngere Tempel D (Fig. 240) entbehrt dieser Säulenstellung, hat dafür aber den offenen Pronaos mit einer Front von zwei Säulen und zwei Dreiviertelsäulen (statt der Anten) ausgestattet. Die schiefe Stellung des Altars zum Tempel ist wohl in lokalen Verhältnissen begründet. Ein dritter Tempel in Selinunt, F, weist die Besonderheit auf, daß alle Interkolumnien des Säulenumganges durch hohe Brüstungsmauern verschlossen waren, vermutlich ebenfalls aus besonderen Kultusgründen. Wiederum anders der älteste Tempel in Poseidonia, die sogenannte Basilika, die durch den großen Altar als Tempel erwiesen wird (Fig. 241). Die ungleiche Säulenzahl der Vorderseite (9×18 Säulen) ist ebenso bemerkens-

wert wie die damit zusammenhängende Zweischiffigkeit der Cella, hinter der ein erhöhtes Adyton gelegen zu haben scheint. Zweischiffige Tempel aus älterer Zeit, die bis vor kurzem kaum bekannt waren, sind neuerdings häufig zum Vorschein gekommen (vgl. Fig. 238. 254. 260). Sie knüpfen an die zweischiffigen Säle der ägäischen Zeit (S. 92 f.) an. Zunächst war es gewiß die Rücksicht auf die Decke, die zu dieser Stützenreihe führte; findet sie sich auch einmal bei kleineren Tempeln, wo solche Rücksicht wegfiel, so mag die Freude an reicherer Gestaltung des Raumes mitgewirkt haben; dreischiffige Cellen sind auf dieser Stufe des Tempelbaues noch nicht üblich. Die Säulenstellung in der Mitte führt aber leicht zur ungraden Zahl der Frontsäulen (vgl. Fig. 254), die in alter Zeit so wenig anstößig war, daß sie sich auch bei Tempeln mit einfacher Cella findet, wie bei dem ältesten Tempel Pompejis (Fig. 244). Wohl der jüngste Tempel dieser Gruppe ist der sechssäulige sogenannte Cerestempel in Poseidonia (Fig. 242), an dem manche Einzelheiten bereits auf ionische Einflüsse hinweisen; seine Säulenzahl (6×13) entspricht dem späteren Kanon.



Fig. 243. Kapitell vom kleinen Tempel in Poseidonia. (Koldewey.)

Die Grundrisse aller dieser Tempel sind sehr langgestreckt, ihre Cellen meistens schmal, so daß der Säulenumgang eine erfreuliche Weite erhält, die äußerlich an die Verhältnisse des späteren Pseudodipteros (Fig. 292) erinnert. Die Stufenzahl ist noch nicht geregelt; sie schwankt zwischen einer (Ortygia) und vier Stufen (Selinunt D, Pompeji). Die Wände des Tempelhauses stehen noch nicht in fester Beziehung zu den Säulen der Peristasis. Ebenso ist die Weite der Interkolumnien noch nicht völlig ausgeglichen; auch ist noch nicht die später gewöhnliche engere Stellung der Ecksäulen, die durch den Schub des Daches empfohlen wird, üblich. Auf den schwerbelasteten Giebelseiten stehen dafür die Säulen vielfach enger als an den Langseiten, während später gewöhnlich das Umgekehrte der Fall ist. Überall begegnen wir einem Tasten und Suchen, einem Schwanken, das dieser Periode den Namen der lax-archaischen verliehen hat.

Ähnlich wie mit dem Grundriß ist es auch mit dem Aufriß. Hier machen sich gewisse Stammesunterschiede geltend. So bietet die achäische Kolonie Poseidonia einige Besonderheiten. An den Säulen ihrer beiden Tempel ist außer übertrieben starker Verjüngung und Entasis eine Hohlkehle bemerkenswert, die unter dem bauchigen Echinos sich einzieht, mit einem plastischen Kranz aufsteigender Blätter geschmückt (Fig. 243). Sie findet sich nur hier und in einem frühdorischen Tempel in Tiryns [10, 5]. Offenbar haben wir darin eine Weiterbildung des alten mykenischen Kapitells (Fig. 186) zu erblicken, das den Achäern aus ihrer Heimat geläufig war, nun aber den Formen des dorischen Stils angepaßt ward. An dem neunsäuligen Tempel hat die Ante statt des üblichen dorischen Kapitells (Fig. 216) eine plumpe Hohlkehle erhalten; oberhalb des Epistyls ist hier nichts erhalten. An dem sechssäuligen Tempel fehlen die Tropfen unter den Triglyphen und unter dem Geison; mächtige Kymatien schließen das Gebälk oben ab; es fehlt das horizontale Giebelgeison; das Geison der Giebelschräge und der Langseiten

wird an der Unterfläche mit Kassetten verziert. Alle diese Besonderheiten sind ausschließlich achäisch, während eine eigentümliche Knickung des Giebels an dem kleineren Tempel auch in Selinunt (Fig. 246) wiederkehrt. — Das chalkidische Kyme, das selbst keine baulichen Reste hinterlassen hat, dürfte, da es der entscheidende Kulturmittelpunkt für Campanien war, einen Vertreter seines Stils in dem mehrstufigen siebensäuligen alten Tempel von Pompeji (Fig. 244) haben, der aber leider so gründlich zerstört ist, daß sich wenig Einzelheiten ermitteln lassen; auffällig ist die überaus schmale Cella, die einen Pseudodipteros (Fig. 292) ergibt.

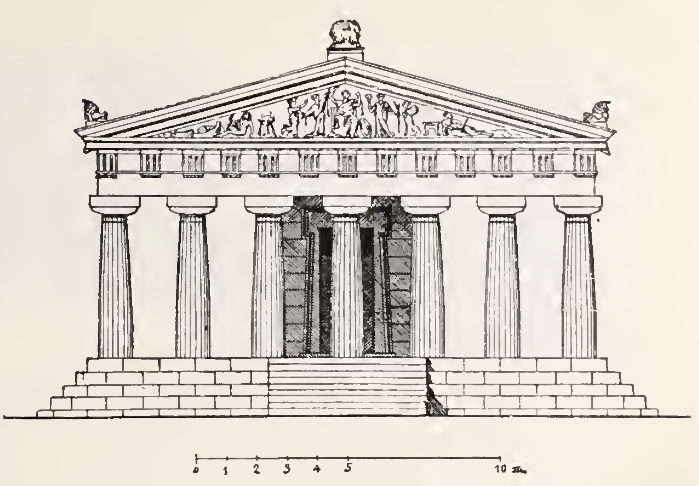


Fig. 244. Der alte Tempel in Pompeji. (Mau.)

In den dorischen Kolonien geht der dorische Baustil strenger auf das vorschwebende Ziel los, wenn auch z. B. in der Stellung der Triglyphen noch nicht die spätere strenge Regel durchgeführt ist. Jedoch fehlt es auch hier nicht an Besonderheiten. Am altertümlichsten muten uns die Reste des Apollontempels in Syrakus auf der Insel Ortygia an (Fig. 245); sie mögen an die Grenze des 7. und des 6. Jahrhunderts gehören. Die überaus stark verjüngten Säulen mit bauchigen, weit ausladenden Kapitellen stehen so dicht beieinander, daß es schwer ist, sich das Gebälk, von dem nur das Epistyl erhalten ist, zu ergänzen. War etwa nur je eine Triglyphe über jeder Säule angeordnet (opus monotriglyphum) und der Zwischenraum von je einer länglichen Metope eingenommen, dergleichen sich am sikyonischen Schatzhause zu Delphi finden (Fig. 282)? Nicht viel jünger ist ein Tempelrest in Tarent. Unter den erhaltenen selinuntischen Tempeln ist C (Fig. 239) der älteste. An ihm ist der Giebel beachtenswert, dessen Dreieck kürzer war als das Geison darunter, so daß an den Enden horizontale Widerlager entstanden (Fig. 246); die gleiche Anordnung bestand auch bei dem sechssäuligen Tempel in Poseidonia (S. 128). Ferner war bei C das Geison mit bemalten Tonplatten verkleidet, die eine aus Palmettenmustern gebildete und behufs des Wasserablaufs

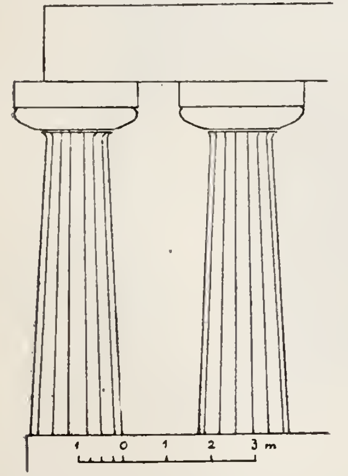
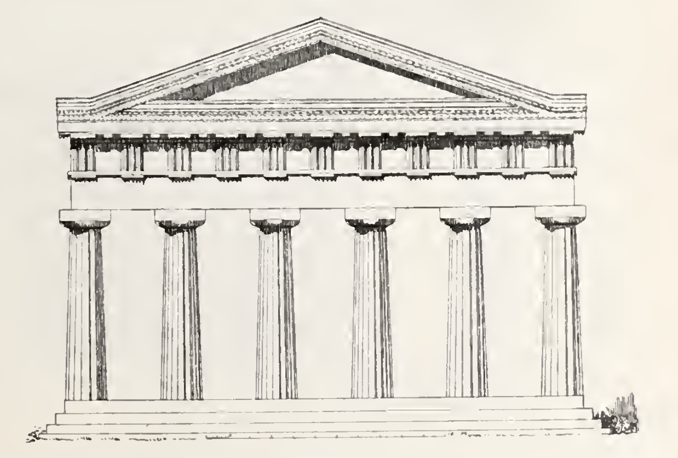


Fig. 245. Vom Apollontempel in Ortygia (Syrakus).


Fig. 246. Der mittlere Burgtempel C in Selinunt. (Koldewey.)

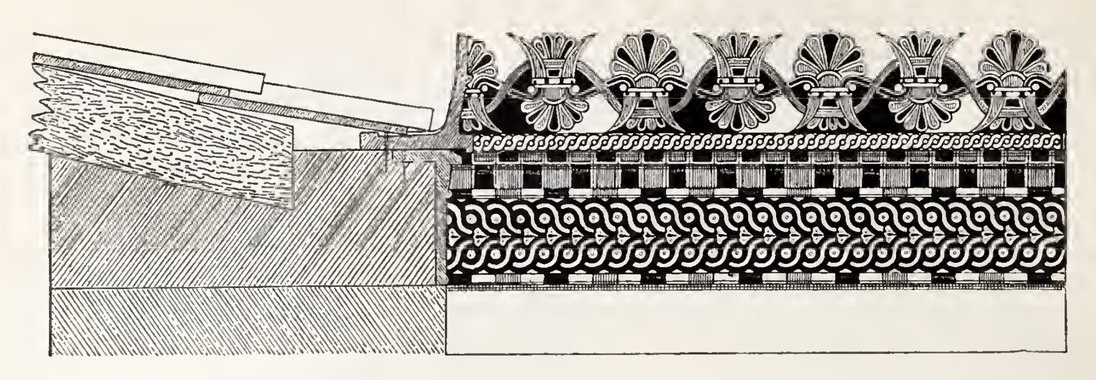


Fig. 247. Geison und Sima vom Tempel C in Selinunt.

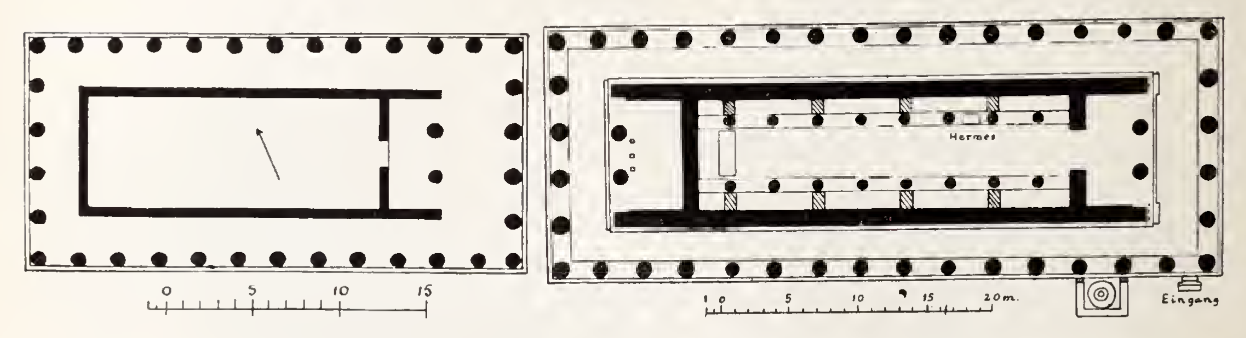


Fig. 248. Tempel in Assos. (Clarke.)

Fig. 250. Das Heräon in Olympia.

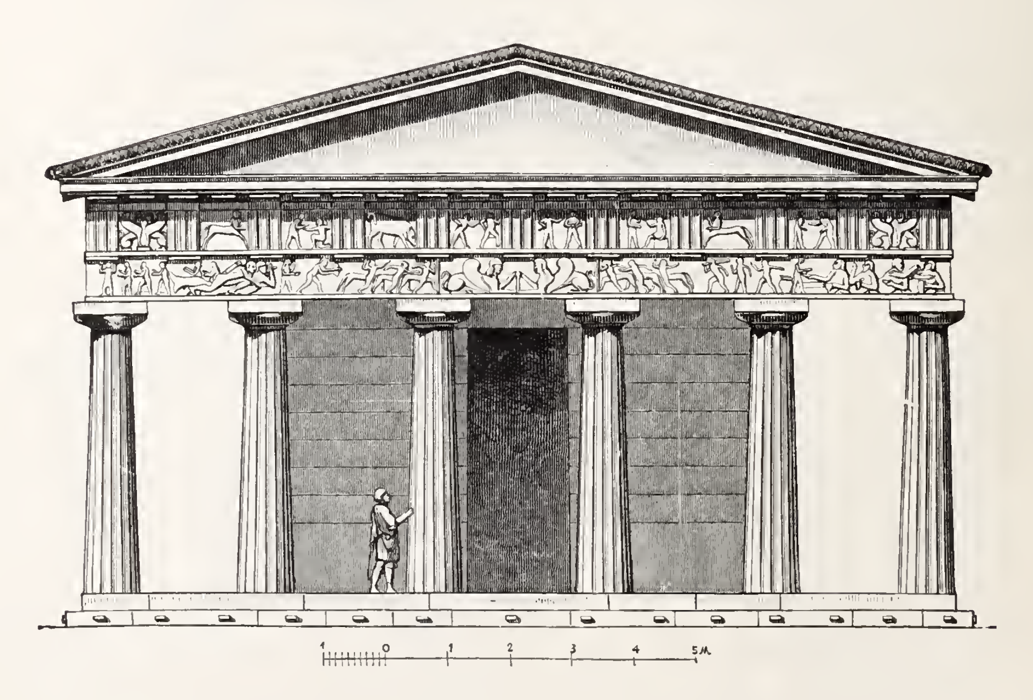


Fig. 249. Tempel in Assos (wiederhergestellt).

durchbrochene Sima tragen (Fig. 247): eine Eigentümlichkeit, die in etwas abweichender, an das Demeterheiligtum (S. 126) erinnernder Form an dem Schatzhause wiederkehrt, das die Bewohner von Gela in Olympia errichteten [11,8]; hier springen trompetenförmige Wasserspeier vor. Endlich ist C durch seine Metopenreliefs ausgezeichnet (Fig. 281), obgleich er auch hierin nicht allein steht, da ähnliche Reste eines verschwundenen Tempels sich in Selinunt gefunden haben. Zu dieser älteren Gruppe dorischer Tempel gehören noch die selinuntischen Tempel D und F, letzterer mit Schranken zwischen den Säulen, der erste, der auf der weiten Terrasse östlich vom Stadthügel angelegt ward.

In einigen Eigentümlichkeiten begegnet sich mit diesen dorischen Tempeln des Westens der einzige Tempel gleichen Stils in der kleinasiatischen Äolis. An der Südküste der Troas, Lesbos gegenüber, liegt steil über dem Meere die Stadt Assos. Ein dorischer Tempel (Fig. 248), aus sprödem Trachyt errichtet, vereinigt das alte Megaron ohne Opisthodom mit einer der späteren Norm entsprechenden Peristasis von 6 zu 13 Säulen. Die weite Stellung seiner starkverjüngten Säulen erinnert an die Verhältnisse des Holzbaues, das Fehlen aller Tropfen an die achäischen Tempel des Westens (S. 128). An Skulpturenreichtum übertrifft er den selinuntischen Tempel C, da er gegen alle Gewohnheit außer den Metopen auch das Epistyl gleichsam mit versteinerten Metallreliefs überzieht (Fig. 249, vgl. Fig. 283), eine Besonderheit, die nur noch bei dem viel späteren Nereidendenkmal von Xanthos wiederkehrt.

Die dorische Bauweise in Griechenland. Der Dorismus hat in seiner Heimat früh eine etwas verschiedene Entwickelung genommen. Nach der antiken Überlieferung war der argivische Heratempel unweit Mykenä der älteste dorische Tempel. Seine neuerdings aufgedeckten spärlichen Überbleibsel weisen auf einen Peripteros mit dünnen weitgestellten Holzsäulen hin und lassen vielleicht auf ein hinten geschlossenes Megaron wie im Westen schließen: eine Tempelform, die sich später nur noch im benachbarten epidaurischen Asklepieion findet. Eine andere Spur achäischer Tradition liegt in einem tirynthischen Kapitell mit eingezogenem Blattkranz [10, 5] vor (S. 128). Sonst aber herrscht in Griechenland der reine Dorismus. Besonders bedeutsam ist, daß die alte Megaronform hier schon früh nicht mehr üblich ist, sondern regelmäßig ein offener Opisthodom, dem Pronaos entsprechend, das Tempelhaus nach hinten symmetrisch abschließt.

Diese Form tritt bereits in dem Tempel auf, der nächst dem argivischen Heräon als der älteste galt, dem Tempel der Hera in Olympia (Fig. 250). Seine Aufdeckung am Südabhange des Kronoshügels (Fig. 327, KH. 328) hat uns einen lehrreichen Einblick in die Anfänge der dorischen Bauweise eröffnet. Das Heräon ist ein langgestreckter Peripteros von 6 zu 16 Säulen. Die Cella war ursprünglich einschiffig, obschon von zwei Reihen hölzerner Säulen durchzogen, denn hinter diesen bildeten je vier vorspringende Wandzungen eine Art von Seitenkapellen. So waren die Stützen für die Decke gewonnen. Ein Steinsockel (Orthostaten) und darüber eine Wand von Luftziegeln, an den Stirnseiten mit hölzernen Bohlen antenartig gefestigt, erinnern vollständig an die alte „mykenische" Bauart (Fig. 173). Ebenso waren alle Säulen der Ringhalle noch hölzern, desgleichen das Gebälk; aller Wahrscheinlichkeit nach war der Anblick des alten Tempels mit flachem Dach nicht wesentlich verschieden von dem der mykenischen Paläste und ihrer modernen Nachfolger (Fig. 174). Im Laufe der Zeiten aber traten große Änderungen ein. Die Holzsäulen wurden allmählich, je nachdem sie reparaturbedürftig wurden, zuerst natürlich an den Wetterseiten, durch Steinsäulen ersetzt, die zwar in der Verjüngung nach oben, den flachen Kanälen, dem Echinoskapitell alle bereits den regelmäßigen dorischen Typus (S. 109 f.) tragen, aber in Maßen und Proportionen, Zahl der Kanäle, Verjüngung und Entasis, Form des Kapitells und gewissen technischen Eigentümlichkeiten die größten Verschiedenheiten aufweisen;

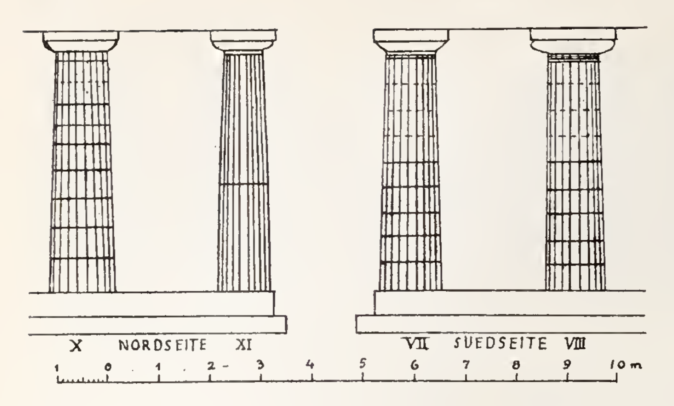


Fig. 251. Säulen vom Heräon in Olympia.

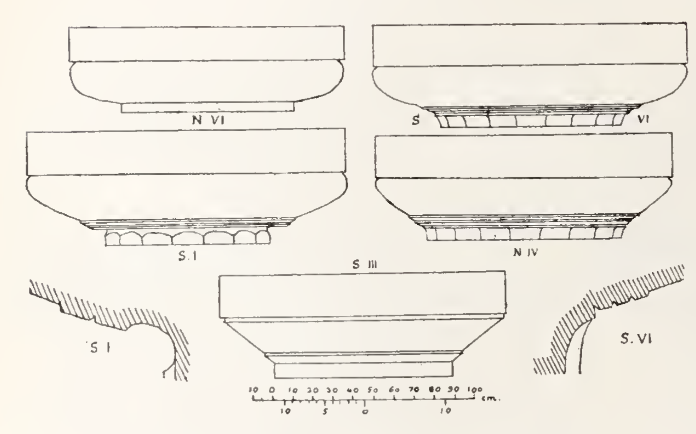


Fig. 252. Kapitelle vom Heräon in Olympia.

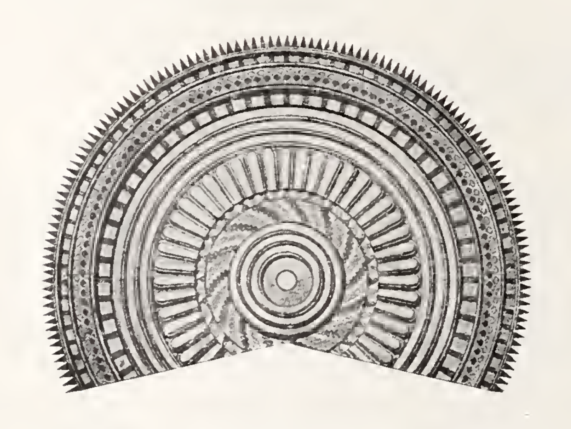


Fig. 253. Tönernes Firstakroterion vom Heräon in Olympia.

so weichen nicht selten zwei Nachbarsäulen in allen Punkten voneinander ab (Fig. 251 und 252). Es ist klar, daß eine längere Zeit an dieser Umformung des Holztempels in einen Steintempel gearbeitet haben muß; noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert hatte sich im Opisthodom (ebenso wie vom Palaste des Önomaos in Olympia) die letzte Holzsäule erhalten. Andrerseits reichen die altertümlichsten der Steinsäulen bis ins 6. Jahrhundert hinauf, woraus aber nicht auf ein Alter des Tempels über den Beginn der Olympiaden hinaus geschlossen werden darf; viel über 700 hinaufzugehen verbietet einmal die feste Beziehung der Quermauern und Wandzungen des Tempelhauses zu den äußeren Säulen, die nicht allzufrüh angesetzt werden darf, ferner die Verengung der Eckjoche an der Front, die bereits eine feste Regelung der Triglyphen voraussetzt, endlich die Erwägung, daß es früher kaum ein Götterbild gab, welches einen solchen Tempel erheischt hätte. Die Steinsäulen führten aber in ihrer ganz allmählichen Einschaltung nicht etwa eine gleiche Umformung des Gebälkes herbei; da sich keine Spur eines steinernen Gebälks gefunden hat, blieb dies ohne Zweifel immer hölzern (vgl. [10, 1]), selbst als das Dach eine völlige Umbildung erfuhr.

Die Korinther genossen den Ruhm, das schräge Giebeldach, den „doppelten Adler", erfunden zu haben, ohne Zweifel im Zusammenhange mit ihrer hochentwickelten Tonindustrie, die sie zur Erfindung gebrannter tönerner Ziegel und sonstigen Dachschmuckes (Stirnziegel, Akroterien) führte. Einen Teil dieser Neuerungen schrieb man dem korinthischen Tonbildner Butades, etwa in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, zu. So hat denn auch am Heräon das flache Balken- und Lehmdach einem schrägen Satteldache Platz gemacht, von dem unter anderem [11, 3] noch bedeutende Reste eines kolossalen bemalten Firstakroterions der einen Giebelseite (Fig. 253) sich gefunden haben, $2^1/_2$ m im Durchmesser: ein Meisterwerk der Tonbrennerei. Die runde Form der Akroterien, die aus der runden Form der die Firstpfette be-

deckenden Ziegel erwachsen ist, hielt sich hie und da noch länger. Damals mag auch die Verwandlung der Cella in einen dreischiffigen Saal vorgenommen worden sein: eine bedeutsame und folgenreiche Neuerung; die Zungenmauern wurden entfernt und steinerne Säulen anstatt der hölzernen zur Unterstützung der Decke angeordnet. Die so entstandenen Seitenschiffe bildeten allerdings nur schmale Gänge. Gleichzeitig oder wohl noch etwas später wird endlich auch die altertümliche Kolossalstatue der Hera von grünlichem Mergelkalk, von der der vordere Teil des Kopfes erhalten ist, ihren Platz in dem Tempel gefunden haben.

In ähnliche primitive Verhältnisse versetzt uns der neuerdings entdeckte Tempel Apollons in dem ätolischen Hauptorte Thermos (Fig. 254). An ihm ist alles ungewöhnlich. Auch hier liegt ein alter Holz- und Lehmbau vor, der in einen Steintempel umgewandelt worden ist. Bei fünfzehn Säulen auf den Langseiten hat der Tempel nur fünf Säulen in der Front. Den drei mittleren Frontsäulen entsprechen die Langwände der zweischiffigen Cella und die mittlere Säulenreihe, die bei den bescheidenen Maßen des Tempels kaum nötig gewesen wäre. Sie macht sich aber so stark geltend, daß sie sogar den Opisthodom durchzieht und die Anlage eines geschlossenen Pronaos verhindert hat, da für eine Tür kein angemessener Platz vorhanden gewesen wäre. Metopen von Ton mit schwarzfigurigen Malereien etwa des 6. Jahrhunderts, Tonreliefs und tönerne Verkleidungsstücke des 5. und 4. Jahrhunderts bezeugen wiederholte Erneuerungen des Tempels, der den Mittelpunkt ätolischer Kulte und Feste bildete.



Fig. 254. Apollontempel in Thermos.



Fig. 255. Tempel in Korinth.

Völlig gefestigt erscheint der dorische Stil in dem Tempel (Apollons?) in Korinth, der noch der Herrschaft der Kypseliden (bis 581) angehören mag. Es ist ein langer Peripteros von 6 zu 15 Säulen [11, 2. 12, 1], dessen überaus schwere Säulen, durchschnittlich $8^1/_2$ Halbmesser hoch, mit ihren bauchigen Kapitellen [10, 4] der Last des drückenden Gebälkes kaum gewachsen zu sein scheinen (Fig. 255). Sein Tempelhaus bietet die Besonderheit eines doppelten Saales, eines größeren gegen Osten und eines kleineren gegen Westen, je mit offener Vorhalle;

sei es, daß der Tempel zwei Göttern gehörte, sei es, daß der westliche Raum als Schatzhaus diente. Letzteres gilt sicher von dem etwas jüngeren Hekatompedon in Athen [13, 1], das auf der Akropolis neben dem „alten Tempel“ (der die Wahrzeichen des Götterstreites zwischen Athena und Poseidon, den Ölbaum und den Salzwasserbrunnen enthielt) angelegt ward. Gemäß der noch bescheidenen Bedeutung Athens in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts war es zunächst nur ein Doppelantentempel ohne Säulenumgang, mit der Cella nach Osten und drei Schatzkammern nach Westen (Fig. 362, 44), durch seine Giebelreliefs (Taf. V, 1. S. 148) und seine reichbemalten Marmorsimen [11,5] ausgezeichnet (Fig. 256). Von der Umwandlung des Tempels in einen Peripteros wird später die Rede sein.

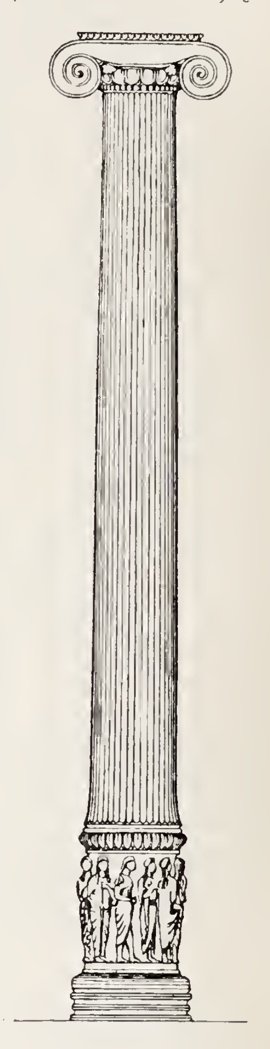


Fig. 257. Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos. (Murray.)

Anfänge der ionischen Bauweise. Leider ist uns die ältere Geschichte des ionischen Stils bisher fast ganz verdeckt. Drei gewaltige Marmortempel, lauter Dipteroi von ungewöhnlich großen Verhältnissen, stellten einst die Entwickelung des Stils dar: das Heräon in Samos, im 7. Jahrhundert von Rhökos begonnen, dann wahrscheinlich von Theodoros fortgesetzt; das Artemision in Ephesos, von den kretischen Architekten Chersiphron (unter Beirat des Samiers Theodoros) und seinem Sohne Metagenes begonnen und gefördert, aber erst nach einer Bauzeit von 120 Jahren um die Zeit der Perserkriege von Päonios und Demetrios vollendet und 356 von Herostratos verbrannt; das Didymäon des Apollon Philesios bei Milet, das 492 von Dareios zerstört ward. Wir wissen nicht bestimmt, ob das Tempelhaus in diesen Kolossaltempeln noch die Form des hinten geschlossenen Megaron aufwies, es ist aber nicht unwahrscheinlich, da sie im Neubau des Didymäon sicher, im Neubau des Artemision vielleicht vorhanden war. Am Artemision lernte man eine Menge technischer Schwierigkeiten überwinden, Fundamentieren in sumpfigem Boden, Transport und Versetzung der kolossalen Marmorblöcke. Ganz Asien nahm teil am Bau, der Lyderkönig Krösos schenkte dem Nachbargotte einen großen Teil der Säulen, von denen noch einzelne Überbleibsel, mit Resten der Weihinschrift des Königs, erhalten sind. Sie bieten die Eigenheit, daß der Schaft an seinem unteren Ende mit figürlichen Reliefs im Metallstil, Nachklängen orientalischer Verkleidung mit Erzplatten, umgeben ist (Fig. 257). Überhaupt klingt der ionische Stil vernehmlich an orientalische Muster an — war doch der Verkehr Joniens mit dem Osten besonders rege — z. B. in der Volutenbildung seines Kapitells (vgl. Fig. 121). So lange aber das samische Heräon, von dem noch eine Säule emporragt (Fig. 258), nicht aufgedeckt und damit eine der empfindlichsten Lücken unserer Kenntnis ausgefüllt ist, sind wir darauf angewiesen, einige Glieder der altionischen Säule aus einzelnen Fragmenten zu erkennen, die Samos, das von Joniern besiedelte ägyptische Naukratis und die lokrische Stadt Lokroi in Unteritalien bieten (Fig. 259. [10, 4—6]). Trochilos und Torus, meist von etwas schwerer Gestalt, bilden die noch ziemlich unbeholfene Basis, deren Übergang zum Schaft in Naukratis ein hohes kahles Glied vermittelt. Den Hals der Säule schmückt in Lokroi ein Palmettenkranz, in Naukratis bildet ein kräftiger Astragal den Übergang zum überhangenden Blattkranz (vgl. Fig. 261), der in Samos vollends die gewöhnliche Form des Eierstabes annimmt; auf diesem lag ohne Zweifel



Fig. 256. Das Hekatompedon in Athen in seinem ursprünglichen Zustande. (Nach Wiegand.)

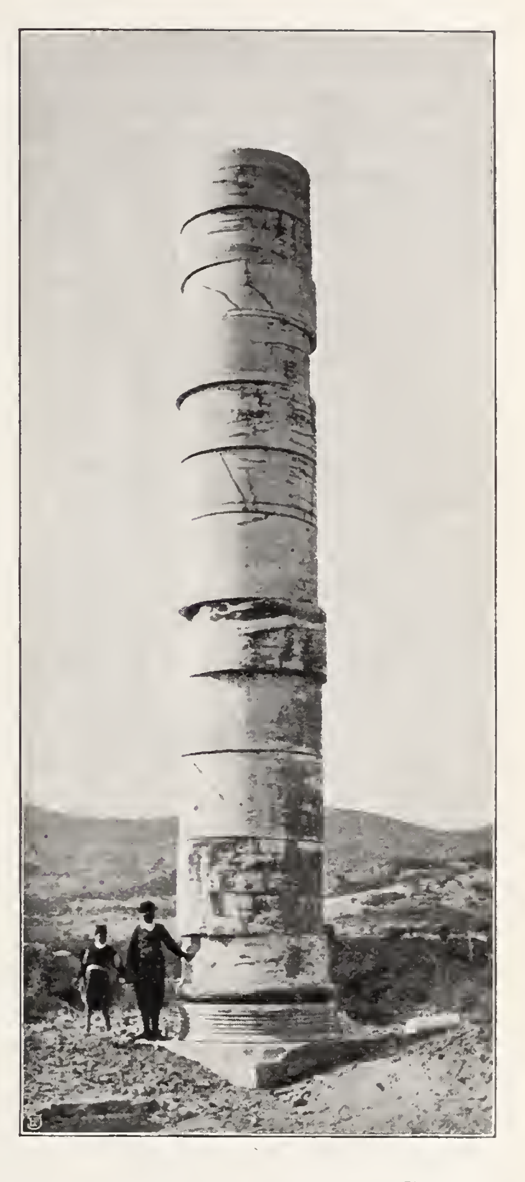


Fig. 258. Säule vom Heräon in Samos.

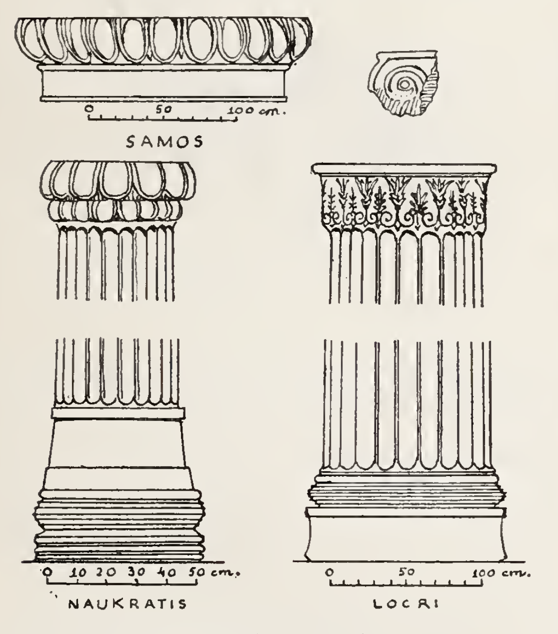


Fig. 259. Bruchstücke altionischer Säulen.

die mächtige Volute. Altionische Kapitelle aus Athen [10, 9], aus Delos und von einer naxischen Votivsäule in Delphi, zeigen dies oberste Glied des Kapitells bald elastisch geschwungen, bald in zwei Einzelvoluten zerlegt, bald als ein schmales gradliniges Band über dem stark vortretenden Eierstab. Auch hier ist offenbar noch alles im Fluß. Der im Westen und in Griechenland unbekannte oder noch nicht verwendete Marmor, der hier zuerst in der griechischen Baukunst auftritt, beförderte die feine Ausführung der zierlicheren ionischen Bauglieder. Auf der Marmorinsel Naxos ward von Euergos oder seinem Sohne Byzes die Marmorsäge erfunden, durch die es möglich ward auch das Dach mit Marmorziegeln zu decken.

Als eine Abart des ionischen Stils muß der sogenannte **äolische** Stil gelten, dessen bezeichnendes Beispiel die troische Bergstadt **Neandreia** in ihrem hochaltertümlichen zweischiffigen Tempel bietet, wahrscheinlich einem Peripteros von 6 zu 11 Säulen (Fig. 260). Das Tempelhaus ist nach dem einfachen Schema des Megaron, ohne Vorhalle noch Opisthodom, erbaut und durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt. Diesen Säulen wurden anfänglich die dort gefundenen Kapitelle in der oben (Fig. 231) gebotenen Form zugeteilt; wahrscheinlich liegen jedoch zwei gesonderte Kapitelle vor, deren eines (Fig. 261), mit seinem Blattüberfall an die ionische Säule von Naukratis (Fig. 259) erinnernd, im Inneren der Cella, das andere mit den steigenden Voluten (Fig. 262) an den äußeren Säulen verwendet war. Eine solche Scheidung entspricht auch dem Gebrauch der ähnlichen persischen Kapitelle (Fig. 171, s. S. 84).

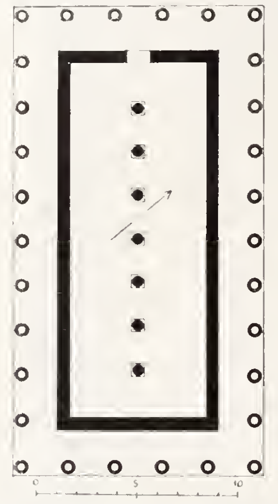


Fig. 260. Tempel in Neandreia. (Nach Koldewey und Dörpfeld.)

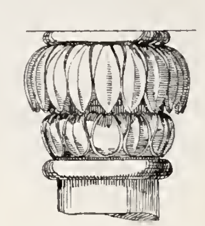


Fig. 261. Kapitell einer Innensäule.

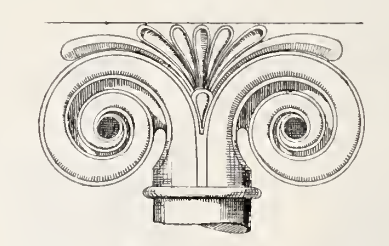


Fig. 262. Kapitell einer Außensäule.

Die Entwickelung der Bildkünste. Von den bildenden Künsten im engeren Sinne geht die Malerei, die ja auch schon in der ägäischen Periode hohe Leistungen aufzuweisen hatte (S. 94 ff.), voran, teils als Wandmalerei, teils mit den bescheidenen Mitteln der Tonmalerei, die zu immer höherer Vervollkommnung der Technik und der Ausdrucksmittel anleiten. Die Technik der Malerei bietet dem Ausübenden nicht entfernt die gleichen Schwierigkeiten, wie die Bildnerei in Stein und Erzguß, die beide langwierige und mühsame Arbeit erfordern; daher es begreiflich ist, daß Komposition und Formensprache sich in der Malerei früher entwickeln. In der Tat weist die Malerei an den wichtigsten Punkten der Kunstgeschichte der Plastik den Weg. Ja, da die ganze ältere und ein großer Teil der späteren Plastik auf die Mitwirkung der Farbe angewiesen waren, greift die Malerei in weit stärkerer Weise, als wir Modernen es gewöhnt sind, in die Plastik über, so daß beispielsweise zwischen bloßen Malereien und bemalten Flachreliefs kein grundsätzlicher, nur ein Unterschied im Grade der Wirkung besteht. Wir würden dies Vorwalten der Malerei in der griechischen Kunst noch viel deutlicher erkennen, wären nicht die Überbleibsel malerischer Werke so spärlich und die Farben auf den Skulpturen meistens im Laufe der Zeiten erloschen.

In der **Plastik** ist streng zwischen der Reliefbildnerei und der statuarischen Kunst zu unterscheiden. Ihre Entwickelung ist ganz verschieden. Die **Reliefbildnerei** steht der Malerei näher, so daß, wie bereits bemerkt, ihre Grenzen sich leicht verwischen. Beide Künste entwickeln

sich Hand in Hand, nur daß die Ausbildung des Reliefs durch die Schwierigkeit der Technik, sei es des Treibens in Metall, sei es der Arbeit im Stein, etwas gehemmter vor sich geht. Auch die Reliefkunst geht, wie die Malerei, bereits in die ägäischen Zeiten zurück; auf ihre Anwendung im Kunsthandwerke weisen die homerischen Gedichte in ihren jüngeren Teilen oft hin, namentlich beim Waffenschmuck. Ist auch der vom Gott Hephästos selbst gefertigte Schild des Achilleus mit seiner szenenreichen Darstellung des gesamten Menschenlebens ein bloßes Gebilde dichterischer Phantasie, so lehnt sich diese doch an Schöpfungen ägäischer Zeit (Fig. 197—201) und an Werke östlicher Kunst an, wie sie nach den häufigen Angaben des Epos die Phönizier in den Bereich der Griechen brachten [6,1].

Anders die Statuen. So häufig sie in Ägypten und Babylonien begegnen, so selten sind sie in der assyrischen, fast unbekannt in der ägäischen Kunst; nur die jüngsten Teile der homerischen Gedichte erwähnen gelegentlich Statuen, zum Teil als Fabelwerke des Hephästos. Hier liegt eine Neuschöpfung der hellenischen Zeit vor, die daher auch am spätesten auftritt und sich am langsamsten entwickelt. Aber die griechischen Verhältnisse boten gerade der Statue besonders günstige Bedingungen, um die Formen einer hohen idealen Schönheit unlösbar mit vollendeter Wahrheit zu vereinen. Die ägyptische Plastik hatte mit Porträtstatuen begonnen, aus denen sich aber im Laufe der Zeiten der lebendige und individuelle Zug mehr und mehr verlor, so daß das Zeremonielle, Steife, Leblose, Symbolische überwog. Die griechische Kunst schlug einen anderen Weg ein. Sie hob, sobald die selbständige nationale Bildung sich regte, damit an, daß sie die einfach natürlichen und allgemein menschlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächst Gattungstypen schuf: nackte Männer, bekleidete Frauen, bald stehend, bald sitzend, in stets wiederkehrender Haltung. Allmählich verlieh sie ihnen immer feineres Leben und schärfere Persönlichkeit. So ward in geduldiger Arbeit das Verständnis der reinen Körperformen, der schönen plastischen Bewegungen erworben. Ferner war es nicht das Studium der Anatomie, wie in den neueren Zeiten, sondern die lebendige Anschauung der gymnastischen Übungen, was den menschlichen Leib kennen und die Gesetze seiner Tätigkeit begreifen lehrte. Daher stammt die unmittelbare, naiv scheinende Wahrheit der griechischen Werke. Endlich zogen die griechischen Bildhauer die feine Durchbildung und das langsame Ausreifen einer mäßigen Zahl von Typen deren raschem Wechsel und stetiger Vermehrung vor; sie änderten nicht willkürlich an dem vollendeten Typus, sondern begnügten sich mit leichten, allmählichen Umwandlungen. Selbst hervorragende Meister hielten an bestimmten Maßen, Verhältnissen und Stellungen mit Vorliebe fest und verschafften ihnen in ihren Schulen ein gesetzliches Ansehen. Die Bilder der Götter lassen eine zusammenhängende Weiterbildung der Typen, nicht ruckweise, wenn auch von großen Meistern mächtig gefördert, erkennen. So wurden die absoluten Ideale erreicht, die in der plastischen Kunst der Griechen noch heute unsere Bewunderung erregen.

Die früharchaische Tonmalerei. Da Wandmalereien aus der ältesten Zeit auf griechischem Gebiete vollständig fehlen, haben wir es zunächst nur mit Tonmalereien, teils auf Platten, teils auf Gefäßen zu tun. Der geometrische Stil, der in den Anfangsjahrhunderten des Jahrtausends das europäische Festland beherrscht und von hier auch nach den Inseln übergegriffen hatte, führte in zahlreichen Spielarten noch länger einen Kampf gegen ein neues Element, das der kunstgeübte Orient dem noch in den Windeln liegenden griechischen Kunsthandwerk zuführte. Die Phönizier wurden gemäß der Rolle, die ihnen die homerische Poesie zuweist, die Vermittler eines orientalisierenden Stils, der von den Griechen aufgenommen und mit ihren hergebrachten Formen vermischt auf der Inselbrücke von Kypros und dem ägäischen Meer in die Griechenwelt einzog. Das Bild einer großen bauchigen Vase von Melos (Fig. 263) zeigt Apollon leierspielend mit zwei Musen auf einem von vier Flügelrossen

gezogenen Karren, während seine Schwester Artemis mit einem Hirsch ihm entgegentritt. Der obere Gänsefries verleugnet nicht seine Herkunft von den Tieren des geometrischen Stils, dem auch die über den Grund hingestreuten Ornamente noch angehören; dagegen sind die unter den



Fig. 263. Apollon und Artemis. Von einer großen Vase aus Melos. Athen. (Brunn nach Conze.)

Fig. 265. Zweikampf von Aias und Aeneias. Korinth. Vasenbild älteren Stils. Athen. (Brunn.)

Fig. 266. Amphiaros' Auszug zum Kampf. Korinthisches Vasenbild jüngeren Stils. Berlin.

Pferden aufsprießenden stilisierten Pflanzen jenem Stil ganz fremd, vielmehr aus der Formenwelt des Orients übernommen. So mischen sich hier geometrische Überlieferungen, griechische Göttergestalten und orientalisierende Pflanzenornamente. Am festesten faßte dieser Stil in der Allerweltseestadt Korinth Fuß und gewann hier eine besondere Ausprägung. Es ändern sich Form und Färbung der Gefäße; von einem matt glänzenden gelblichen Tongrunde heben sich die bräunlichen Figuren, mit häufigem Zusatz von Rot, etwas Weiß und Violett, zu bescheidener, allmählich sich steigernder Wirkung ab. In noch höherem Maße wechselt der Inhalt des malerischen Schmuckes. Tierbilder herrschen vor, unter ihnen der Löwe, der Panther, also Geschöpfe des asiatischen Bodens, die das europäische Griechenland nicht kennt (Fig. 264), dann allerhand phantastische Tiere, besonders Flügelwesen, wie sie die asiatische Kunst von jeher liebte; alle in kräftiger Zeichnung mit durchblickender Kenntnis der Naturgestalt und mit strengem Stilgefühl, meistens in Streifen lose nebeneinander gereiht. Mit den Tierbildern vereinigt sich jenes Pflanzenornament, aber in ganz erstarrten Formen, als Muster teppichartig den ganzen Grund überdeckend, gleich den Linearornamenten des geometrischen Stils (Fig. 205—207). Rosetten und gewisse Formen palmettenartiger Pflanzen sind besonders beliebt; sie erinnern ebenso an den „geblümten" Schmuck phönikischer und phönikisierender Gefäße und Geräte in den homerischen Gedichten, wie an die Pflanzenmuster orientalischer Teppiche. Doch bleibt es nicht bei Pflanzen und wilden Tieren, sondern Menschengestalten treten hinzu, bald Szenen allgemeinerer Art, wie die Jagdszene auf dem Deckel der sogenannten Dodwellvase (Taf. IV, 3, vgl. Fig. 264), bald entfaltet der griechische Mythenreichtum seinen Einfluß auf die Kunst und löst die bisher gebundene Kraft der Komposition und deutlichen Kunstsprache, wenn auch zunächst noch in steifen Bildungen (Fig. 265). Ein allmählicher Fortschritt, in zwei Stufen, liegt klar vor Augen. So entwickelt die jüngere korinthische Tonmalerei, die sich durch ihren roten Ton, angeblich eine Erfindung des Butades (S. 132) auszeichnet, neben dem Schwinden der bloßen Füllornamente, größeren Farbenreichtum und deutlichere, ausführlichere Erzählungsweise (Fig. 266), die etwas von ionischen Einflüssen spüren läßt: war doch Korinths Bevölkerung stark mit ionischen Elementen durchsetzt. Die ganze Folge der Entwickelung liegt in einer großen Menge von Tontafeln vor Augen, die aus einem benachbarten Heiligtume Poseidons stammen (Berlin). Sie schildern bald Poseidon und Amphitrite zu Fuß oder zu Wagen, bald Szenen aus dem Bergbau (Fig. 267) und der Tonfabrikation, einem Hauptzweige korinthischen Handwerks (S. 132), bald Genreszenen (Fig. 268), und zeigen, daß Technik und Stil auf Tongefäßen wie auf Tonplatten (Pinakes), der ältesten Art selbständiger Malerei, die gleichen sind. Auch



Fig. 264. Das sog. Dodwellsche Gefäß. Korinthische Vase älteren Stils. München.



Fig. 268. Jäger. Korinthischer Pinax des Timonidas. Berlin. (Brunn.)



Fig. 267. Bergwerk. Korinthischer Pinax. Berlin. (Brunn.)



Fig. 270. Kampf zwischen Hektor und Menelaos um die Leiche des Euphorbos. Rhodischer Teller (milesischer Fabrik?). Brit. Museum. (Conze.)



Fig. 269. Paris als Hirte empfängt Zeus, Hermes und die drei

Namen von Malern treten bereits auf, Timonidas (Fig. 268) und Milonidas. Korinths Bedeutung für die Entwickelung der Malerei überhaupt spricht sich in einer Stufenfolge korinthischer Maler aus, von deren allmählichen Fortschritten die antike Kunstgeschichte zu berichten wußte: Kleanthes, Aridikes, Ekphantos; sie nehmen etwa die zweite Hälfte des 7. und die erste des 6. Jahrhunderts ein. Korinth vertrieb seine Erzeugnisse auch nach Etrurien und wirkte auf die dortige Malerei ein, wie noch erhaltene Tongemälde in Cäre (s. u.) bezeugen.

Viel kräftiger und mannigfaltiger entfaltet sich der malerische Sinn bei den Joniern, besonders den kleinasiatischen, die bis etwa zur Mitte des 6. Jahrhunderts die führende Rolle spielen. Von einfachem, bloß ornamentalem Schmuck („Phikelluravasen" von Samos) schreitet die Malerei fort zu Bildern, in denen die Farben (Schwarz, Weiß, Kirschrot, auf rötlichem Tongrund) ebenso bedeutend wirken wie die Zeichnung. Die lebhaften und weitverzweigten Jonier entwickeln ihr homerisches Erzählertalent in überaus sprechenden Schilderungen, die selbst wenn sie flüchtig ausgeführt sind eine vollkommen deutliche Sprache reden und das Interesse des Betrachters zu fesseln wissen. Der paläographische Charakter der Inschriften, die stilistische Analyse und die Fundorte erlauben es, eine beträchtliche Anzahl unter sich sehr verschiedener



a

Fig. 272. Herakles bestraft den ägyptischen König Busiris und seine Leute;



Göttinnen. Vase ionischen Stils. München. (Reichhold.)



Fig. 271. König Arkesilas als Silphionhändler. Kyrenäische Schale. Paris.

Gattungen von ionischen Vasen zu unterscheiden. Die sogenannten pontischen Gefäße, deren Ursprung an der äolischen Küste (Kyme? Phokäa?) gesucht wird, verbinden mit reichem ornamentalem Schmuck eine gewisse Buntheit (Fig. 269), die sich bei den altertümlichen Vasenionischer Kolonisten in dem ägyptischen Daphnä noch steigert; an diese schließen sich Gefäße aus Naukratis an. Eine andere Gattung hat die Ornamentfülle und Streifenkomposition, gelegentlich auch Tierstreifen, aus der älteren Weise bewahrt (Fig. 270); obschon sie besonders in Rhodos gefunden werden, dürften sie doch in Milet ihren Ursprung haben. Nächstverwandt ist eine Gruppe mit Malereien auf weißem Grunde, die durch ihre Gegenstände auf die ionischen Ansiedelungen in Ägypten (Naukratis) und das Nachbarland Kyrene weisen; die Darstellung des kyrenäischen Königs Arkesilas II. (um 560) als Händlers mit Silphion, einem Hauptprodukte des Landes (Fig. 271), kann wohl nur an Ort und Stelle entstanden sein. Die Heimat einer weiteren Klasse, deren Vertreter bisher nur in Cäre (Etrurien) zum Vorschein gekommen sind (daher Cäretaner Vasen genannt), wird bald in Phokäa oder Klazomenä bald in Samos gesucht, der kunstfertigen Insel, die in der Geschichte der Malerei eine bedeutende Rolle gespielt hat. Auf Saurias von Samos leitete die dortige Überlieferung die Anfänge



b

die Mohren rücken zur Hilfe heran. Vasenbild aus Cäre.

der Malerei zurück; Bularchos von Samos sollte in einem berühmt gewordenen Bilde die Zerstörung Milets durch die Kimmerierhorden geschildert haben, was, wenn die Überlieferung glaubwürdig ist, das älteste griechische Geschichtsbild ergeben würde, dem später eine Darstellung von Dareios' Übergang über den Bosporos (514) folgte. Jener Vasengruppe [87, 4. 5] sind malerische Farbenwirkung, kräftige Zeichnung, bald naive (Europa) bald drastische Komposition (Busiris), immer mit lebensvoller Schilderung und deutlicher Charakteristik, leicht mit einem Stich ins Humoristische, in besonders hohem Grade eigen. Auf der Busirisvase (Fig. 272) zeugt die Charakterisierung des kraftstrotzenden Herakles, der gelben hakennasigen Ägypter in ihren weißen Linnenröcken, der zur Hilfe heranrückenden nubischen Knüppelgarde von ebenso urwüchsigem Humor wie von scharfer Wiedergabe der Rasseneigentümlichkeiten, die dem Maler aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein müssen. Am nächsten stehen ihnen die bisher auf Klazomenä (am Busen von Smyrna) beschränkten Tonsarkophage, meistens von hoher Schönheit und Sorgfalt [87, 6—8]. Sind sie schon technisch als kunstvolle Tonfabrikate sehr bemerkenswert, so weisen die Malereien auf dem flachen oberen Rande eine ganze Entwickelung von altertümlicher Zeichnung (eine sehr altertümliche möchte man auf jene Kimmerierkämpfe beziehen) bis zu schönem strengen Stil auf; an einem Sarkophage zeigen sich sogar die ältere Weise mit schwarzen Figuren auf Tongrund, die jüngere mit roten Figuren auf schwarzem Grunde (s. u.) und die bloße Umrißzeichnung nebeneinander (Fig. 273, vgl. [87, 7. 8]).

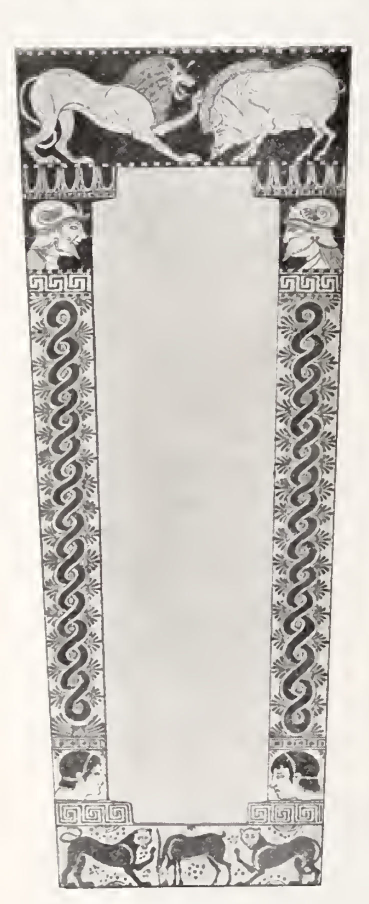


Fig. 273. Tonsarkophag aus Klazomenä. Berlin. (Ant. Denkm.)

Außer den Ostioniern in Kleinasien haben auch die Jonier auf den Kykladen an dem Aufschwung der Malerei teilgenommen; z. B. können Naxos oder Amorgos Anspruch auf die flott komponierte und gemalte Phineusschale in Würzburg erheben. Einer der jüngsten aber blühendsten, durch viele Inschriften kenntlichen Fabrikationsorte ist das euböische Chalkis. Wie fast alle ionischen Städte ihre Erzeugnisse bis nach Italien vertrieben, so stand auch Chalkis, dessen Kolonien am tyrrenischen Meere blüten, mit diesen in regen Beziehungen. Lebhafte Schilderungen epischer Vorgänge sind hier besonders beliebt, z. B. Zeus im Gigantenkampf (Fig. 274), der Kampf um Achilleus' Leiche [87, 9], Herakles' Streit mit dem dreileibigen Geryoneus um die Rinderherde (Fig. 275).

Neben Korinth und die ionischen Städte tritt Athen und bewährt hier wie anderswo seine weltgeschichtliche Aufgabe zwischen verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Attika hatte schon in der Entwickelung des geometrischen Stils, deren letztes Stadium die „Dipylonvasen" (Fig. 207) bezeichneten, teilgenommen. Zu den geometrischen Mustern treten dann, wie auf Melos (Fig. 263), östliche Löwen und Pflanzenschemata (Fig. 276). Auf verschiedenen Wegen setzte die frühattische Kunst die Weiterbildung fort, bis auch hier die griechische Sagenwelt in den Vordergrund trat; eines der ältesten Erzeugnisse stellt Herakles' Bezwingung des Kentauren Nessos dar. Etwa in der solonischen Zeit, im Beginn des 6. Jahrhunderts, entwickelte sich in dem athenischen „Töpferviertel" (Kerameikos), das damals infolge der solonischen Gesetzgebung auch viele auswärtige Handwerker aufnahm, der altattische Stil, nicht so steif wie der



Fig. 274. Zeus und Gigant. Chalkidische Vase. München.



Fig. 275. Herakles und Geryoneus. Chalkidisches Vasenbild.



Fig. 276. Altattische geometrische Vase mit Löwen. (Brunn.)

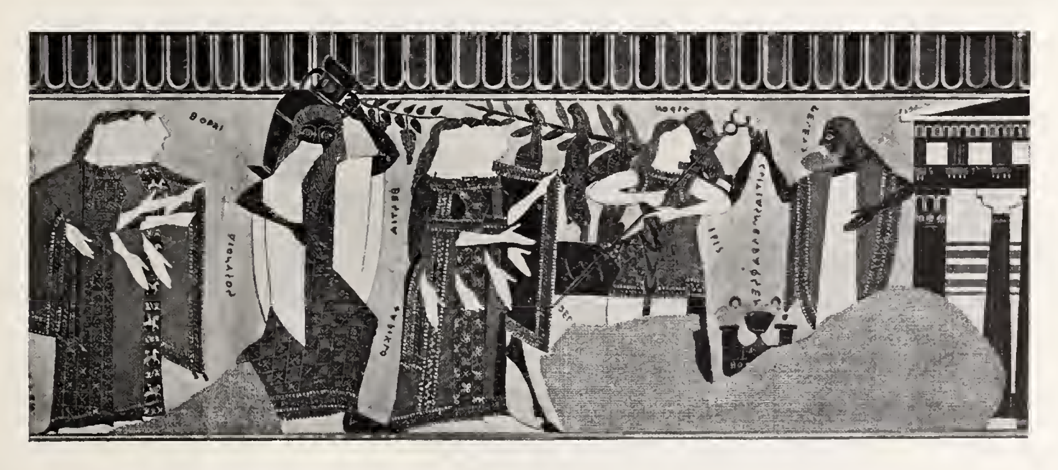


Fig. 278. Gruppe aus dem Hochzeitszuge auf der Françoisvase. (Reichhold.)

korinthische, nicht so lebhaft wie die ionischen, von großer Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung. Das hervorragendste Beispiel bietet die nach dem Entdecker sogenannte Françoisvase aus Chiusi, jetzt in Florenz, mit ihrem den ganzen großen Krater bedeckenden Reichtum in Streifen geordneter Darstellungen (Fig. 277); sie ist aus der Fabrik des Töpfers Ergotimos hervorgegangen, von Klitias bemalt. Achilleische und andere Mythen erscheinen hier zu einem Cyklus vereinigt; der Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis, der den Bauch des Gefäßes rings umzieht, trägt in der Ausführlichkeit und Formelhaftigkeit seiner Schilderung einen ganz epischen Charakter (Fig. 278). Die Farbgebung und die Sorgfalt der Durchführung erhellen aus einem stilgleichen Fragmente von einer Vase des Sophilos (Taf. IV, 4). Mit dem größten Teil attischer Vasen teilt die Françoisvase den Fundort in Italien, speziell Etrurien: ein Zeugnis für den Beginn des ausgebreiteten Ausfuhrhandels, den das attische Töpferhandwerk während beinahe zweier Jahrhunderte, wahrscheinlich durch Vermittelung Siziliens, nach dem Westen betrieben hat.



Fig. 277. Die Vase des Klitias und Ergotimos („Françoisvase") aus Chiusi. Florenz. (Reichhold.)

Hochaltertümliche Reliefbildnerei. Wie in der Malerei, so gilt es auch in der verwandten Reliefkunst, neue Formen für den neuen Inhalt, die reiche griechische Sagenwelt, zu finden. Kannte der späte Homeride, der die Beschreibung des achilleischen Schildes erfand (S. 137), noch nichts von diesen Sagen, so mischen sich bereits Szenen des täglichen Lebens mit mythischen Vorgängen in der hesiodischen Beschreibung des Heraklesschildes (7. Jahrhundert), der allem Anscheine nach ein wirklicher Schild zu Grunde liegt, eine ionische (chalkidische) Nachahmung jener orientalischen Streifenkompositionen (Fig. 142), die wir uns aus Vasenbildern anschaulich zu machen vermögen. Die Sagenfülle tritt uns auch im Tempel der Athene Chalkioikos in Sparta (S. 126) entgegen, dessen Wände mit zahlreichen mythologischen



Vasenstile.

1. Mykenisch. 2. Geometrisch. 3. Altkorinthisch. 4. Altattisch. 5. Apulisch.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



Erzreliefs von der Hand des Gitiadas bekleidet waren. Sind uns auch Proben dieser ältesten Reliefs nicht erhalten, so treten dafür Werke des 6. Jahrhunderts ein. So zeugt eine getriebene Erzplatte aus Olympia, in ihren Streifen abwechselnd griechische und orientalische Gegenstände vorführend (Adler, Greifen, Herakles im Kentaurenkampf, asiatische Naturgöttin), von dem längeren Betriebe dieser Kunst (Fig. 279). Auf ähnlicher Stufe stand eine berühmte Lade aus Cedernholz in Olympia, die eine späte Tradition mit der Kindheit des korinthischen Tyrannen Kypselos (um 700 v. Chr.) in Verbindung brachte, die aber sicherlich etwa um ein Jahrhundert jünger war. In Korinth entstanden, an die Technik homerischen hölzernen Hausrats mit eingelegtem Elfenbein anknüpfend, enthielt sie in fünf Streifen eine überaus große Anzahl mythischer und allgemeiner Darstellungen, ähnlich wie die attische Françoisvase aus wenig jüngerer Zeit (S. 144). Man sieht, wie der mannigfaltige Sagenschatz durch die vereinten Bemühungen der Maler und der Bildhauer um 600 bereits sein festes künstlerisches Gepräge erhalten hatte, wobei für die gleichen Vorgänge (Zweikämpfe, Begrüßungen, Festzüge u. s. w.) das gleiche Schema verwendet ward; man empfindet aber auch die Freude, mit der die Künstler eine möglichst große Fülle mythischer Szenen zur Schau stellten. Das letzte Beispiel dieser encyklopädischen Bilderwerke, den chalkidischen, dorischen, attischen Mustern ähnlich, bietet ein ostionisches Werk, der Thron des amykläischen Apollon, den der aus Jonien berufene Bathykles aus Magnesia (um 550) unweit Sparta schuf und mit reichem Reliefschmucke versah. Für dessen Art können auf etruskischem Boden gefundene Erzreliefs eintreten, anscheinend im ionischen Kyme gefertigt, Belagstücke zweier Wagen, teils mit figurenreichen Kampfszenen, teils mit kleineren Kompositionen (Fig. 280),



Fig. 279. Getriebene Erzplatte mit vier Bildstreifen. 6. Jahrh. Olympia.



Fig. 280. Zeus und Herakles. Altionisches Erzrelief aus Perugia.





a. Herakles und die Kerkopen. b. Perseus und Medusa.

Fig. 281. Metopen vom mittleren Burgtempel C in Selinunt. Kalkstein. Palermo.





a. Europa auf dem Stier. b. Die Dioskuren mit erbeuteten Rindern.

Fig. 282. Metopen vom Schatzhause der Sikyonier in Delphi. Kalkstein. Delphi.



Fig. 283. Gelage. Friesrelief vom Tempel zu Assos. Trachyt. Louvre.

durchweg von strenger Formgebung, zum Teil mit lebhafter Erzählung. Ebenso treten neben die Kypseloslade die Reliefs einer spartanischen Basis, die in ähnlich einfacher Gruppierung zwei Nachbarszenen jener Lade wiederholen, wie Zeus Alkmene durch ein Halsband gewinnt und wie Menelaos Helena mit dem Schwerte bedroht, zwei deutliche Gegenstücke.

Eine andere Gelegenheit für die Bildhauer, Mythen, wenn auch nicht in so massenhafter Häufung, zu schildern, boten die Tempel, und zwar an den Stellen, welche, konstruktiv bedeutungslos, sich dadurch zu bildlichem Schmuck eigneten: Metopen, Fries, Giebelfelder. An dem westlichsten Punkte der griechischen Welt, in Selinunt, haben sich Metopenreliefs von verschiedenen Tempeln erhalten; am berühmtesten sind die von dem mittleren Burgtempel (Fig. 246), die der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören (Fig. 281). Das eine Relief stellt Herakles dar, der die diebischen Kerkopen an ein Tragholz gebunden davonträgt; das andere schildert die Tötung der Meduse im Beisein Atheues und die Geburt des (aus dem Blute der Meduse entsprungenen) Pegasos. Der Reliefstil ist noch wenig entwickelt; die Figuren heben sich scharf und hoch vom Grunde ab, erscheinen aber von vorn ziemlich flach. Sie sind kurz, untersetzt in den Verhältnissen, ähnlich wie in der Plastik des frühen Mittelalters. Profil- und Vorderansicht wechselt wie in der ägyptischen Kunst (Fig. 24) bei den einzelnen Gliedern, um die Handlung jedes Körperteiles möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Dorischer Kunst gehören auch die länglichen Metopen des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi an, die neuerdings bei den französischen Ausgrabungen zu Tage gekommen sind; verschiedene Mythen, dem engen Raume notdürftig angepaßt, einst durch reichen Farbenschmuck belebt, erscheinen hier in einfachster Gestalt (Fig. 282). Die Reliefs am Epistyl (das als konstruktiv wichtiger Teil meistens des Bildschmuckes entbehrt) und an den Metopen des Tempels von Assos in der Troas (Fig. 249) erinnern lebhaft an eine Bekleidung mit Erzblech. Sie offenbaren in dem fischleibigen Meergreise, in den Löwenbildern und Sphinxen eine Abhängigkeit vom orientalischen Bilderkreise; ein neues Element taucht aber in der Mischung mythischer und menschlicher Vorgänge auf, wie z. B. in dem nur mit Mühe dem Raum angepaßten Gelage (Fig. 283). Die Tiere, besonders die Rinder, sind lebensfrisch wiedergegeben. Eine besondere Aufgabe bot der Artemistempel in Ephesos (S. 134). Seine Säulen, zum Teil von Krösos (um 550) gestiftet (Fig. 257), hatten unten einen wiederum im Metallstil ausgeführten Relieffries (Fig. 284, vgl. [33, 3]), an dem der gute Faltenwurf und die schwellende Frische der Gesichter [33, 4] auffallen. Die Bekleidung der tragenden Säule mit Bildschmuck entspricht mehr orientalischer als griechischer Weise.

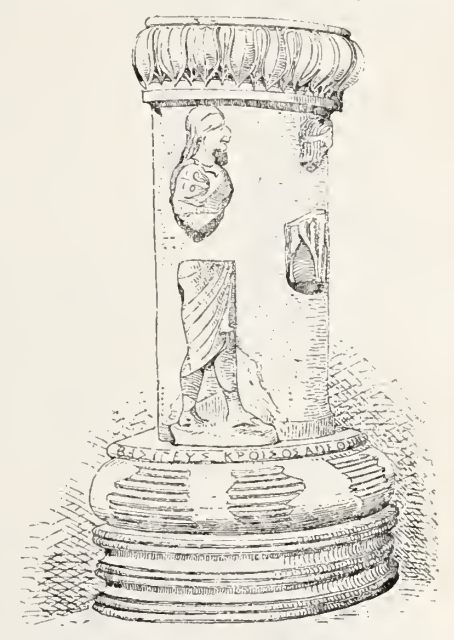


Fig. 284. Von einer Säule des alten Artemistempels in Ephesos. (Brit. Museum.)

Endlich sind auch noch mehrere Beispiele von Giebelreliefs erhalten. In Olympia sind vom Giebelfelde des Schatzhauses der Megareer Reste von Kalksteinreliefs eines herben Stils zum Vorschein gekommen. Gegenstand der Schilderung waren Kämpfe von Göttern und Giganten, so zu fünf Gruppen geordnet, daß je zwei zu beiden Seiten der mittleren Zeusgruppe symmetrisch einander entsprachen; aber der Zwang des Raumes macht sich überall bemerkbar und die Einheit des Giebelfeldes geht völlig verloren, indem die Einzelgruppen sich von der Mitte gegen die

Enden bewegen. Man sieht, wie schwer es war, des unbequemen Raumes, namentlich der spitzen Enden, für eine einheitliche Komposition Herr zu werden. Dies ist in einigen Giebelreliefs aus einheimischem Mergelkalk (Poros), die bei den Aufräumungen der Akropolis von Athen gefunden worden sind, besser gelungen, indem Schlangenwindungen zur Ausfüllung jener Ecken benutzt worden sind. Die Gruppen, teils in flachem teils in hohem Relief, verbinden mit großer technischer Sauberkeit eine derb anschauliche Erzählungsweise und eine naive Farbenfreude. Der Lieblingsheld ist Herakles (z. B. die Hydra tötend oder im Kampfe mit Triton), doch behandelt die größte und kunstvollste Reliefgruppe, die einst den Giebel des älteren Hekatompedon (Fig. 256) schmückte, den Kampf des Zeus gegen den dreileibigen, schlangenbeinigen Typhon (Taf. V, 1). Weiße und blaue Haare (Blau tritt für Schwarz ein), grüne Augen, blau, weiß und rot gemusterte Schlangenleiber geben der Schreckgestalt ein seltsames Aussehen.

Wie in diesem Beispiel, so ist auch in den anderen die Farbigkeit für den Eindruck wesentlich; die bemalten Reliefs treten dadurch, wenn auch kaum immer zu ihrem Vorteil, neben jene bemalten Tonmetopen, die den Tempel von Thermos schmückten (S. 133).

Noch ein anderes Feld war der Reliefkunst geöffnet, der Schmuck der Gräber, der die Darstellung der Menschen an Stelle von Göttern und Heroen treten ließ. An altertümliche Holztechnik gemahnt eine Gruppe lakedämonischer Grabreliefs von grauem Marmor, die die Abgeschiedenen als Verklärte darstellen (Fig. 285). Mann und Frau sitzen auf einem Thron, hinter dessen Lehne sich eine Schlange emporwindet, und halten einen Becher (Kantharos) und einen Granatapfel in den Händen. Zwei kleinere Gestalten stehen vor ihnen und bringen ihnen einen Hahn, einen Granatapfel, eine Blume dar, Gaben, welche man Verstorbenen zu widmen pflegte. Die Auffassung der Toten als unterirdisch (darauf zielt die Schlange) weiter lebender



Fig. 286. Grabfigur (sog. Apollon) von Tenea. Marmor. München.



Fig. 285. Relief mit heroisierten Toten aus Sparta. Grauer Marmor. Berlin.

und wirkender Heroen wird uns noch öfter begegnen. Gerade die Gattung der Grabreliefs sollte der Plastik die schönsten Aufgaben stellen.

Die bisher betrachteten Reliefs reichen vom Osten bis zum Westen der griechischen Welt. Außer besonderen Stammeseigenschaften hat gewiß in Kleinasien die Nachbarschaft uralter Kultur, in Sicilien das abgeschlossene Leben der jungen Kolonien Einfluß auf die so ganz verschiedene Gestalt der plastischen Werke geübt. Dort wird die dekorative Richtung angestrebt, hier drücken die plumpen, beinahe hölzernen Figuren wesentlich nur lebendige Kraft aus. Überhaupt beherrscht diese hochaltertümliche Kunst noch keine bestimmte Norm und Regel, daher man auch sie, ebenso wie die früharchaische Architektur, als lax-archaisch bezeichnet.

Entwickelung der Statue. Auch an der Aufgabe der statuarischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt haben etwa seit dem 7. Jahrhundert die verschiedenen Stämme gemeinsam gearbeitet, und zwar in der schon bezeichneten Richtung (S. 137), gewisse Normaltypen in festen Stellungen zu schaffen. Den Doriern fiel, ihren Lebensgewohnheiten entsprechend, wenn auch nicht die alleinige, so doch wohl die Hauptaufgabe in der Ausbildung der nackten Männergestalt zu. In langer Reihe treten uns an den verschiedensten Orten, von den kleinasiatischen Inseln und den Sporaden [38, 2] bis zum Peloponnes und Akarnanien, Jünglinge entgegen, ruhig stehend, mit vorgesetztem linken Fuß und herabgestreckten Armen, an ägyptische architektonische Standbilder erinnernd. Sie stellen uns die allmähliche Schulung von höchst mangelhaften Versuchen zu immer vollkommenerer Darstellung des männlichen Körpers deutlich vor Augen. Ein gutes Beispiel der schon vorgeschrittenen Art bietet der „Apollon“ von Tenea bei Korinth, in Wahrheit vielmehr die Statue eines Verstorbenen, auf seinem Grabe errichtet (Fig. 286). Das Marmorbild zeigt einen nackten Mann, mit eng an den Leib geschlossenen Armen, mit lang auf Schultern und Rücken herabfallendem, zierlich gelegtem, welligem Haar und einem befangenen Lächeln des Gesichtes, das durch die heraufgezogenen Mundwinkel bewirkt wird. Die Füße stehen beide fest auf dem Boden, aber das linke Bein ist dem anderen vorangestellt, die Muskeln besonders vom Knie abwärts sind scharf ausgeprägt. Strenge Formen treten uns entgegen, dennoch spricht aus ihnen Leben und sorgsame Beobachtung der Natur. Es fehlt noch das Gleichmaß und die feineren Übergänge, die das Herbe mildern, das Harte erweichen. Wie alle archaischen Statuen ist auch diese nach dem sogenannten Gesetze der Frontalität ganz auf die Vorderansicht berechnet und symmetrisch angeordnet. Der gleiche Typus galt für Menschen und Götter; die allmählich vom Körper gelösten und vorgestreckten Unterarme boten Gelegenheit zur Aufnahme von Attributen, welche geeignet waren den Dargestellten bestimmter zu bezeichnen (Fig. 293. 321). Außer dem ruhig stehenden Typus gab es auch einen bewegten, mächtig ausschreitend, mit lebhaft ausgestreckten Armen (Fig. 287). Die Steifheit der ruhigen und die Gewaltsamkeit der bewegten Gestalten entspringen demselben noch gehemmten Kunstvermögen. Die uns erhaltenen Beispiele sind meistens aus Marmor gearbeitet, aber schon vor Kalkstein und Marmor war Holz ein von alters beliebtes Material bei diesen Statuen; z. B. waren fast alle ältesten Götterbilder, die zum Teil in homerische Zeiten zurückdatiert wurden, hölzerne Schnitzbilder (Xoana), und noch die frühesten Siegerbilder in Olympia, nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, waren aus demselben Stoffe gefertigt. Kleinere Bilder wurden am liebsten aus gebranntem Ton hergestellt. Etwas ganz Ungewöhnliches war der von den Kypseliden in Olympia gestiftete Zeuskoloß von gediegenem Golde.



Fig. 287. Zeus mit Blitz und Adler. Erzfigürchen aus Olympia. („Olympia“.)

Obschon auch die Jonier ihren Anteil an dieser Ausbildung der nackten Männerstatue hatten (Theodoros' und Telekles' Apollon auf Samos, naxischer Apollon auf Delos vgl. [38, 3]), so lag es ihnen nach ihren Sitten doch noch näher, der bekleideten Gestalt ihre Kunstfertigkeit zuzuwenden. Sowohl das ionische Festland mit seinen blühenden Städten wie die Inseln beteiligten sich dabei. Die vom Hafen Panormos zu dem berühmten Apollontempel (Didymäon) bei Milet (S. 134) führende Prozessionsstraße war auf beiden Seiten mit liegenden Löwen und sitzenden Statuen (Mitgliedern der herrschenden Familien, die sich im Abbilde dem Gotte weihten) eingefaßt (Fig. 288). Die erhaltenen Marmorstatuen erinnern in der Haltung an ägyptische und mesopotamische Skulpturen (Fig. 55. 106), die Art ihrer Aufstellung bringt die ägyptischen Widderalleen (S. 10), die den in Naukratis angesiedelten Milesiern nicht unbekannt waren, in Erinnerung. Im ganzen sind die Statuen schwerfällig, doch spricht bei einzelnen aus der feinen Fältelung des Untergewandes und dem Wurfe der Mäntel ein zarterer Sinn, wie er den Joniern eigen war. Auch trug die Bemalung, von der sich viele Spuren erhalten haben, viel zur Belebung bei.

Andere zum Teil sehr primitive Ansätze suchten der stehenden weiblichen Gestalt gerecht zu werden. Die gleichsam aus einem Balken gehauene eckige Weihegabe der Nikandre von Naxos an die delische Artemis [34, 1] und die dem Baume nachgebildete gerundete Statue von Samos, die Cheramyes der dortigen Hera dargebracht hatte [33, 1. 2], ferner das auf Münzen erhaltene verschleierte Bild der Hera ebenda, das die heimische Tradition dem idäischen Bergdämon Skelmis, andere dem Ägineten Smilis zuschrieben, bieten bezeichnende Beispiele.

Auch Attika nahm an der Ausbildung der statuarischen Kunst teil. Eine Anzahl früherer Ver-

Fig. 288. Statue des Chares, Herren von Teichiussa, von der „heiligen Straße" zum Didymäon bei Milet. Marmor. Brit. Museum.



Fig. 289. Statue des Rhombos (sog. Kalbträger), von hymettischem Marmor. Athen.

suche, etwa aus dem Beginne des 6. Jahrhunderts, sind in dem heimischen Poros (S. 148) ausgeführt und erinnern in der Technik an die Holzschnitzerei, die Kunst der attischen Dädaliden. Aus diesem Material ist das vollendetste Werk die mit Farben gesättigte Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stieres (Taf. V, 2). Die bekannteste Statue dieser attischen Frühzeit, wohl schon etwas jünger, ist der sogenannte Kalbträger (Fig. 289), das Bild des Stifters Rhombos, der ein Kalb seiner Herde auf den Schultern trägt, um sich selbst und das Tier der Stadtgöttin zu weihen. Sein volles, lebensfrohes Gesicht erinnert an ionische Köpfe [33, 4]. Die Statue ist aus dunklem Marmor vom Hymettos gearbeitet, der indessen, für die Plastik wenig geeignet, bald von dem pentelischen Marmor verdrängt ward.

Erzguß. Einzelne Künstler werden in dieser Anfangszeit der Plastik wenig genannt. Der Spartiate Gitiadas (S. 145) hat seine Nennung wohl mehr seinen Hymnen als seiner künstlerischen Tätigkeit zu danken; Bathykles (S. 145) fällt schon in hellere geschichtliche Zeit. Die erste berühmte Künstlergruppe weist nach Jonien. Rhökos und Theodoros von Samos (gegen 600), zugleich als Baumeister berühmt (S. 134), galten als Erfinder des Erzgusses. Dieser war im Orient längst geübt (S. 20. 50. 58. 67); die „Erfindung" ist also vielmehr eine Übertragung auf griechisches Gebiet. Kleine gegossene Erzfiguren finden sich aber schon in den tiefsten Fundschichten Olympias. Das Neue wird also in der Anwendung des Erzgusses auf größere Statuen bestanden haben, d. h. in der Ausbildung des kunstvolleren Hohl- und Stückgusses, mit Benutzung der Lötung, um die einzelnen Stücke zu verbinden. Eine rohe Statue der Nyx von Rhökos in Ephesos galt als Beleg, ebenso wie ein von Alyattes (gest. 560) nach Delphi gestifteter eiserner, mit Reliefs geschmückter Untersatz eines großen silbernen Mischgefäßes Anlaß gab, dem Verfertiger Glaukos von Chios die Erfindung der Eisenlötung (Hartlötung im Feuer) beizulegen. Übrigens hat das Eisen in der griechischen Kunst nur eine geringe Rolle gespielt; der Erzguß fand erst am Ende des 6. Jahrhunderts auf dorischem Gebiete seine Vollendung. Die säulenartige Statue des amykläischen Apollon bei Sparta (S. 145) war gewiß noch aus Erzblechen zusammengenietet, eine Technik, die noch gegen Ende des 6. Jahrhunderts Klearchos aus Rhegion bei einer Zeusstatue für Sparta verwendete.



Fig. 290. Reiher. Chalcedon von Dexamenos von Chios. Petersburg.





Fig. 291. Silbermünze von Kalymna. (Head.)

Steinschneidekunst und Münzprägung. Theodoros von Samos war auch als Goldschmied berühmt, sowie als Steinschneider, eine Kunst, die auch sein Landsmann Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras, übte. Schon im alten Ägypten waren geschnittene Steine (Gemmen) in Käferform (Scarabäen) beliebt; sogenannte Inselsteine gehörten zum Bestande der ägäischen Kunst (Fig. 203). Theodoros war durch einen Scarabäus mit eingraviertem Viergespann, sowie durch den Ring des Polykrates berühmt. Diese Kunst blühte weiter in jenen Gegenden; einer ihrer trefflichsten Vertreter, etwa um 400, war Dexamenos von Chios (Fig. 290). Der Glyptik nächstverwandt ist das Schneiden von Münzstempeln. Die Münzprägung stammt aus dem goldreichen Lydien (um 700 unter Gyges), hat aber in den ionischen Städten ihre erste kunstmäßige Ausprägung erhalten. Phokäa scheint vorangegangen zu sein,

die übrigen Städte von Klazomenä und Chios bis Samos und Milet folgten; bald breitete sich die Sitte über die ganze griechische Welt aus (Euböa, Ägina). In Gold, Weißgold (Elektros) und Silber ward geprägt, zuerst einseitig (die Rückseite zeigte anfänglich ein vertieftes Quadrat), dann auf beiden Seiten. Auf religiöse Symbole und Wappenzeichen folgten allmählich Götterköpfe und andere Darstellungen (Fig. 291); von rohen Anfängen vervollkommnete sich stufenweise der Stil. So begleiten die Münzbilder den ganzen Verlauf der griechischen Plastik als kleine, aber feine und charakteristische Erzeugnisse der verschiedenen Stilarten und gewinnen auch dadurch große Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst, daß sie auf der Rückseite oder als Beiwerk (Parergon) häufig Nachbildungen berühmter plastischer Werke enthalten.

---

5. Die peisistratische Zeit.

Allgemeine Verhältnisse. Die bisher geschilderte Zeit des Tastens und Suchens läßt sich nach unten nicht fest begrenzen. In manchen Landschaften, in manchen Zweigen der Kunst kam die Entwickelung rascher, in anderen langsamer zu einem gewissen Ziel; nicht immer läßt sich ein bestimmter Abschnitt in der Fortbildung eines Kunstzweiges erkennen. Manche der geschilderten Entwickelungen reichen bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts, ja darüber hinaus, während andrerseits etwa mit dem ersten Viertel oder Drittel des Jahrhunderts Ereignisse eintraten, welche auch für die Kunst von großer Bedeutung wurden. 581 war in Korinth die glanzvolle Tyrannis der kunstliebenden Kypseliden zu Ende gegangen und die Stadt wandte sich fortan ganz dem Handel zu. Um 570 starb in Sikyon der mächtige Tyrann Kleisthenes. Schon etwas früher hatte Megara mit dem Verluste der Insel Salamis an Athen einen schweren Schlag erlitten, während Athen infolge von Solons weisen Maßregeln sich zu großer Blüte entwickelte, namentlich seine Industrie sich rasch hob. Ferner waren in den Jahren um 580 die pythischen, isthmischen, nemeischen Spiele gestiftet; die olympischen gewannen neuen Aufschwung, und 566 folgte die Gründung der Panathenäen. Durch die mit allen diesen Festen verbundenen Wettspiele entwickelte sich die gymnastische Kunst zu höchster Vollendung.

561 bemächtigte sich Peisistratos zum erstenmal der Herrschaft über Athen, die er und seine Söhne von 541 an dreißig segensreiche Jahre hindurch führten, während gleichzeitig Tyrannen wie Polykrates in Samos, Lygdamis in Naxos das Ansehen und die Blüte dieser Inseln hoben. Die kleinasiatischen Griechen dagegen spürten seit Kyros Eroberung (545) immer stärker den Druck der Perserherrschaft. Auch im fernen Westen wurden allmählich die ionischen Kolonien von den dorischen überflügelt; mit Akragas (Agrigent) ward 581 von Gela aus die letzte große griechische Kolonie gegründet.

Baukunst. Der erneute Einfluß des Mutterlandes auf den Westen zeigt sich deutlich in dem sehr großen Apollontempel (G) in Selinus, an dem über hundert Jahre gebaut worden ist (Fig. 292, wo die Unterschiede in der Bezeichnung der Säulen auf verschiedene Stufen der Kapitellbildung hinweisen). Hier erscheint die Beziehung zwischen Tempelhaus und Säulenkranz klar durchgeführt, und zwar so, daß der Umgang gerade zwei Interkolumnien breit ist, also ein Pseudodipteros entsteht. Ferner ist das hinten geschlossene Megaron aufgegeben und wie in Griechenland ein offener Opisthodom hinzugefügt, während der Pronaos durch eine Säulenhalle erweitert ist. Die Cella ist hier, im Westen zuerst, dreischiffig angelegt, ungewöhnlicherweise so, daß alle drei Schiffe gleich breit sind und gesonderte Türen haben; das Adyton ist in Gestalt einer kapellenartigen Bildnische in die Cella versetzt. Endlich hat der Giebel eine normale, gradlinige Gestalt gewonnen. Auch der älteste Tempel von Akragas, der

2

1

1. Der dreileibige Typhon. Farbige Giebelgruppe aus Poros, von der Akropolis. Athen. (Gilliéron.)
2. Stierkopf von einer farbigen Gruppe aus Poros, von der Akropolis. Athen. (Collignon.)

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG.



Heraklestempel, mag in diese Zeit gehören. Weiterbildungen der achäischen Weise in der Richtung auf den kanonischen Dorismus bieten Tempelreste in Metapont (Apollontempel oder Chiesa di Sansone, und Tavola dei Paladini); sehr schön ist das bemalte Tongeison des ersteren Tempels mit Palmettenkranz und ausdrucksvollen Löwenköpfen als Wasserspeiern (Taf. III, 2), ein großer Fortschritt gegen die älteren Lösungen dieses Problems (Fig. 247. [11, 9]).

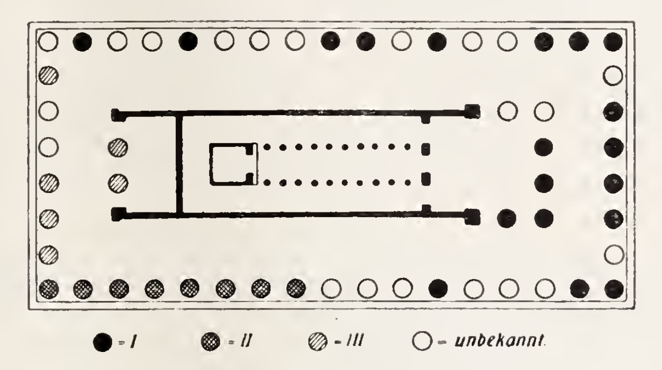


Fig. 292. Apollontempel (G) in Selinunt. (Koldewey.)

Athen entfaltete in der peisistratischen Zeit eine rege Bautätigkeit. Das ältere bescheidene Hekatompedon (Fig. 256. [13, 1]) ward etwa um 520 durch einen Säulenkranz zum Peripteros umgestaltet, ähnlich wie dies in Lokroi (Fig. 238) geschah; während Säulen und Gebälk aus Poros bestanden, trat parischer Marmor bei den Metopen und Geisa, den reich bemalten Simen [13, 2. 3] und den Statuen des neuen Giebelfeldes (S. 160) ein. Unterhalb der Akropolis wurden die Fundamente eines großen Tempels des olympischen Zeus gelegt, der aber unvollendet blieb, und nicht weit davon entstand der kleine Dionysostempel im Zusammenhang mit den 534 gestifteten tragischen Wettkämpfen; in der Anlage glich er dem älteren Nemesistempel in Rhamnus (Fig. 209), dessen Polygonmauern und altertümliches Götterbild etwa auf diese Zeit weisen. In Eleusis, dessen mystischer Kult in Aufnahme kam, ward ein kleiner Weihetempel gebaut (Fig. 388), in Delphi ein athenischer Thesauros errichtet (Fig. 307, 28).

Diesem Baueifer gegenüber tritt Olympia zurück. Den älteren Schatzhäusern von Kyrene, Gela (S. 106. 131), Megara (S. 147) traten neue hinzu, z. B. von Sikyon [12, 3]; die reichen Städte legten hier wie in Delphi ihre Weihegaben in solchen eigenen Bauten nieder (Fig. 327, I—XII. 307) die fast durchgängig die Form des einfachen Megaron oder Antentempels bewahrten.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß die Baukunst dieser Zeit sich in religiösen Bauten erschöpft habe. Die Tyrannenzeit hat es sich auch angelegen sein lassen, Nutzbauten zu schaffen. In Megara hatte schon der Tyrann Theagenes (seit 640) ein großes Brunnenhaus errichten lassen, das wegen seines reichen Säulenschmuckes berühmt war; deren Fundamente, sechzig achteckige Pfeiler, sind kürzlich wiedergefunden worden. Aus Megara stammte auch der Ingenieur Eupalinos, der in Samos, wahrscheinlich für den Tyrannen Polykrates (gest. 522), einen 1000 Meter langen Tunnel durch den Berg bohrte und zwar (wie zwei Jahrhunderte früher in Jerusalem die Werkleute König Hiskias) von beiden Enden zugleich. Samos besitzt auch treffliche Stadtmauern; als Wunderwerk galten die dortigen Hafenanlagen mit einem mächtigen Molo, 40 Meter tief und 400 Meter lang. Im Wetteifer mit Polykrates versahen die Peisistratiden in Athen die Quelle Kallirroe mit einem schönen Brunnenhause (Enneakrunos, „Neunröhrenbrunnen", vgl. die Vase [11, 6]), das hohen Rufes genoß; eine Brunnenanlage mit großer unterirdischer Zuleitung aus peisistratischer Zeit ist neuerdings am Ostfuße der

Pnyxhöhen aufgedeckt worden. Schon etwas älter war das später als Versammlungshaus benutzte Odeion in Sparta, die Skias, ein Rundbau mit Zeltdach; es war ein Werk des Samiers Theodoros (nach 600). Man sieht aus den Beispielen des Eupalinos und Theodoros, wie groß schon in so alter Zeit die Freizügigkeit der Künstler zwischen Osten und Westen war; das Inselmeer bildete eine Brücke, keine Schranke.

Ausbildung der Statue. Auf zwei Wegen läßt sich im Laufe des 6. Jahrhunderts die Arbeit an dieser vornehmsten Aufgabe der griechischen Kunst verfolgen. Etwa um die Zeit, da die Tyrannenherrschaften in Korinth und Sikyon zusammenbrachen (S. 152), siedelten aus Kreta, einer Heimstätte der Holzschnitzerei, die Künstler Dipönos und Skyllis nach dem Peloponnes über. Sie galten als Schüler des Dädalos, des mythischen Heros aller künstlichen Handarbeit, werden aber niemals wie die attischen Bildschnitzer (S. 151) als seine Abkommen, als Dädaliden, bezeichnet. Ihre Aufgabe war, die Tempel von Sikyon und Umgegend, ja bis nach Ambrakia, mit Götterbildern aus Holz und Marmor zu versehen. Vielleicht lag manchen von ihnen der Typus des „Apollon" von Tenea (Fig. 286) zu Grunde. Jedenfalls ist er in ihrer Schule und von Sikyon aus weiter entwickelt worden; dafür zeugen der delische Apollon mit Bogen und Musengruppe auf den Händen von Tektäos und Angelion, und der Apollon Philesios mit Bogen und Hirschkuh im Didymäon bei Milet von Kanachos (Fig. 293). Ebenso ist in dem lakedämonischen Zweige ihrer Schule (Hegylos und Theokles, Medon und Dorykleidas) die Bildschnitzerei in Holz weiter betrieben und auf Gruppen (Herakles und Hesperiden, Herakles und Acheloos) übertragen worden. Ähnlich war die Wirksamkeit von Smilis aus Ägina (S. 150), dessen thronende Horen in Olympia neben einer Themis von Dorykleidas standen; in Ägina war die Bildschnitzerei von alters üblich. Die Verwendung von Elfenbein und Gold zur Belebung dieser Holzstatuen war eine Weiterbildung der Technik der Kypseloslade (S. 145) und zugleich die Grundlage der später so blühenden Gold-



Fig. 293. Apollon Philesios. nach Kanachos. Brit. Mus.



Fig. 294. Geflügelte Nike von Delos (ergänzt). Marmor. Athen. (Studniczka.)

elfenbeintechnik. So füllten sich überall die neu entstehenden Tempel mit Götterbildern, deren Bedeutung allerdings mehr aus äußeren Abzeichen als aus innerlicher Charakterisierung zu erkennen war.

Gegenüber dieser dorischen Künstlergruppe im Peloponnes blühte auch in ionischen Landen die Marmorbildnerei lebhaft empor. Die größten Fortschritte knüpften sich an die Schule von Chios, deren Werke sich großenteils um das Heiligtum Apollons auf Delos sammelten. Auf Mikkiades' Sohn Archermos von Chios (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) geht wahrscheinlich die in Delos gefundene geflügelte Nike, die erste ihrer Art, zurück (Fig. 294). Die nur verstümmelt auf uns gekommene Marmorfigur [34, 3] läßt sich mit Sicherheit ergänzen (vgl. [34, 4]). Nike eilt am Beschauer vorbei; die auch für den Lauf verwandte sprungartige Bewegung mit gebogenen Knieen, ohne daß die Füße den Boden berühren, soll den Flug versinnlichen. Den einen Arm stützt sie auf die Hüfte, den andern hebt sie empor. Das Haar des in voller Vorderansicht gezeichneten Kopfes, von einem Reifen umschlossen, ist über der Stirn gekräuselt und fällt in Zöpfen auf Brust und Nacken herab. Eng schmiegt sich das steife Gewand an den Oberkörper, während es nach unten hin flache, parallel gezogene Falten bildet, die dem Marmorbild als Halt dienen. So eckig und derb auch die Figur, so barock ihre Bewegung erscheint, es war doch ein gewaltiger Schritt von den stehenden und sitzenden älteren Gestalten (S. 150) zu dem Wagnis eine schwebende Gestalt zu bilden. Die zierlicheren Werke der Söhne des Archermos, Bupalos und Athenis, wurden sogar noch im kaiserlichen Rom geschätzt. Auf sie scheint der bis auf Thorvaldsen lebendig gebliebene sogenannte Spestypus zurückzugehen, eine ruhig stehende Frau in reicher Gewandung, deren Zipfel die eine Hand lüpft, während die andere eine Blume oder sonst ein Attribut hält (vgl. [34, 5. 8]) Eine verwandte Richtung tritt an der etwas späteren Artemis in Neapel hervor (Fig. 295), deren Kopf und Mantelsaum noch Spuren von Bemalung erhalten haben; wahrscheinlich ist in ihr die leicht modernisierte Kopie eines goldelfenbeinernen Tempelbildes erhalten, das die naupaktischen Künstler Menächmos und Soïdas um die Zeit der Perserkriege für die ätolische Stadt Kalydon geschaffen hatten. Die überzierliche Rokokoweise der ionischen Marmorkünstler von den Inseln (auch Paros hatte zahlreiche Künstler) sollte bald ihre Nachwirkung auf Attika ausüben.



Fig. 295. Artemis Laphria, Kopie nach Menächmos und Soïdas? Neapel.

Attische Malerei. Während die korinthische Keramik allmählich einging, die ionischen Fabriken aber noch in mannigfaltiger Weise tätig waren (S. 140 ff.), namentlich Chalkis sich hervortat (S. 142), bildete Athen im engen Anschluß an die altattische Art der Françoisvase (Fig. 277 f.) eine Stilweise aus, welche bestimmt war, den Abschluß der archaischen Malerei zu bilden. Zur Zeit des Peisistratos war der Maler Eumares bemüht, die Personen charakteristischer zu bilden und ihre Stellungen mannigfaltiger zu gestalten, wenn auch natürlich noch in den Schranken altertümlicher Kunst. Die Stufe seiner Kunst vergegenwärtigen die sogenannten schwarzfigurigen Vasen, die den Farben nach nur eine Steigerung der bisherigen Weise darstellen, indem tiefschwarze Figuren, stellenweise durch Weiß und Kirschrot aufgehöht, sich schattenrißartig von einem mit Mennig gemischten Tongrund abheben. Gelegentlich tritt auch wohl ein stumpfes Braun hinzu, z. B. auf einer Tonplatte, die einen anstürmenden Krieger darstellt (Fig. 296); die meisten Tonplatten, darunter vorzüglich ausgeführte, bewahren die gewöhnlichen Farben. Männer werden schwarz, Frauen weiß gebildet, ihre Augen verschieden gezeichnet. Nicht bloß die Farben sind von kräftigerer Wirkung und die Formen der Gefäße werden, etwa dem Formensinn des entwickelten dorischen Baustils entsprechend, vollkommener und fester, sondern auch die figürlichen Darstellungen, in ähnlicher Empfindungsweise straff und streng gezeichnet, werden bedeutend mannigfaltiger. Ein reicher Schatz mythologischer Kompositionen, zu großem Teil in peloponnesischer Ausprägung, wird entfaltet, daneben Bilder des umgebenden Lebens gezeichnet (Ölernte, die erste Schwalbe als Frühlingsbotin). Tüchtige Vasenmaler verschiedener Herkunft, wie Exekias, Amāsis, „der Skythe“, arbeiten an der noch deutlich verfolgbaren Entwickelung des Stiles (Fig. 297. [88, 2]). Diese liegt z. B. sehr klar vor in den panathenäischen Preisgefäßen, mit bestem Öl gefüllten Amphoren, die, den Siegern an den panathenäischen Spielen geschenkt, mit dem Bilde der Stadtgöttin Athena als Wappen geschmückt und mit einer beglaubigenden Inschrift („von den Kampfpreisen aus Athen“) versehen waren. In drei Hauptstufen können wir dies Bild verfolgen, von einem ersten schweren und bunten Versuch (Fig 298 a) durch die normale Bildung (b) hindurch bis zu späten Nachahmungen (c), die bis ins vierte Jahrhundert den hergebrachten Typus in verkünstelter Nachbildung beibehalten. Denn auch hier wiederholt sich die Erscheinung, daß eine bereits überholte Kunst doch noch neben der siegreichen jüngeren Schwester ein längeres, immer mehr ermattendes Nachleben führt. Eine besondere Abart des schwarzfigurigen attischen Stils bilden die sogenannten tyrrenischen Amphoren.



Fig. 296. Anstürmender Krieger. Attische Tonplatte von der Akropolis. Athen. (Girard.)

In diesem Stil hat auch das Ornament eine festere, organischere Verwendung als bisher gefunden, gemäß der früher geschilderten Richtung des griechischen Kunstsinns (S. 108). In dem Kranze lanzettförmiger Blätter z. B., der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des



Fig. 297. Schwarzfigurige Amphora des Exekias. Herakles Kampf gegen den dreileibigen Geryoneus über dem gefallenen Eurytion. (Gerhard.)

Gefäßes umgibt (vgl. Fig. 264. 277) und ebenso das feste Wurzeln wie das Streben nach oben versinnlicht, erreicht das Ornament dieselbe Bedeutung, die ihm in der Architektur zukommt: es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, sinnbildlich aus. Dieser Kranz am unteren Sitze des Gefäßes wurde daher auch die ganze antike Zeit hindurch festgehalten. Ebenso findet ein doppelter Palmettenkranz, durch eine Perlenschnur verbunden, seine bezeichnende Stelle am Halse von Amphoren, der sich nach oben und unten gleichmäßig wölbt (Fig. 297. 298 b. c). Die Schulter des Bauches umgibt gern ein Kragen fallender Blätter



Fig. 298. Panathenäische Preisgefäße mit dem Bilde der Athena Polias.
a. älteren Stils. (Burgonische Vase. 6. Jahrh.) b. gewöhnlicher Art. (6. und 5. Jahrh.) c. späteren Stils. (4. Jahrh.

(vgl. Fig. 277 f.). Dazu kommen die dem geometrischen Stil entlehnten Mäandermuster, die zum Säumen und Abgrenzen der Bildflächen oder zum Umschnüren des Gefäßes benutzt werden. Die Ornamentmotive sind im Grunde nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung im einzelnen und offenbaren, da sie niemals nach der Schablone gemalt sind, die große Fruchtbarkeit der Phantasie und den Geschmack selbst des gewöhnlichen Kunsthandwerkers.



Fig. 299. Lyseasstele, Malerei auf Marmor. (Conze.)

Die etwas eintönigen Farben der Tonmalerei sind nicht die einzigen, über die die damalige Malerei verfügte. Das beweisen in Ermangelung von Wandmalereien attische Grabstelen der peisistratischen Zeit. Dies sind Marmorplatten, deren bloße Malereien (Lyseas mit Becher und Zweigen in den Händen, Fig. 299) oder farbige Reliefs (Aristion, Fig. 300) — das ist nur ein gradweiser Unterschied (vgl. S. 136) — nicht bloß eine reichere Farbenskala entfalteten, wie sie die mit dem Pinsel aufgetragenen Wachsfarben gegenüber den Tonfarben erlaubten, sondern auch sich hell von dunklem Grund abhoben. Schon auf den jüngsten klazomenischen Tonsarkophagen (Fig. 273) war der letztere Weg neben dem alten Silhouettenstil eingeschlagen worden, aber erst gegen das Ende der Peisistratidenzeit ward er konsequent verfolgt und damit eine völlige Revolution angebahnt.

Attische Plastik. Die Aristionstele (Fig. 300. [35, 8]), ein Werk des Aristokles, bildet den Übergang zur Plastik. In den Grabreliefs, die glücklicherweise so zahlreich erhalten sind, daß man an ihrer Hand den Verlauf der griechischen Plastik verfolgen könnte, spiegelt sich die hellenische, insbesondere die attische Empfindungsweise in reinster Gestalt wieder. Der Tod birgt keine finsteren Schrecken, keine schroffe Kluft trennt den Verstorbenen von den Lebenden. Im treuen Abbilde, so wie er auf der Erde weilte, in dem bezeichnenden Gebaren, an welchem ihn die Freunde wieder erkannten, schildert ihn der Künstler. Dem strammen, fest einhertretenden Soldaten der peisistratischen Zeit begegnen wir nicht bloß auf dem bemalten Grabrelief des Aristion, sondern noch auf manchen ähnlichen Stelen, bisweilen so, daß Malerei und bemaltes Relief auf der gleichen Platte erscheinen. Den Kriegern reihen sich unter anderen ein Athlet mit emporgehaltenem Diskos [35, 6], ein anderer mit gezücktem Speer an. Deutlich erkennt man gewisse überlieferte Typen, die von dem einzelnen Künstler benutzt und leicht verändert wurden. Alle diese Reliefs, bei denen der pentelische Marmor zuerst verwendet ward, schließen sich stilistisch der altattischen Plastik (S. 151) an; sie sind die rechte Schule für das scharfumrissene attische Flachrelief geworden.

Zu diesen echt attischen Werken trat nun aber eine ganz andere Richtung hinzu. Unter der Herrschaft des Peisistratos hielt die ionische Marmorkunst, mit ihrer weichen Wiedergabe des Fleisches und ihrer Vorliebe für das Zierliche in der Gewandung (S. 155), ihren Einzug in Athen. Eine große Anzahl auf der Akropolis gefundener stehender Frauengestalten, einst alle reich bemalt, zeigt uns die zierliche und gebundene Art dieser Richtung in zahlreichen Abstufungen und Variationen [34]. Bald erkennen wir deutlichen Anschluß an die einfache naxische Art



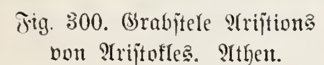


Fig. 300. Grabstele Aristions von Aristokles. Athen.



Fig. 301. Mädchenstatue von der Akropolis. Athen.



Fig. 302. Frauenstatue von Antenor, von parischem Marmor. Athen.

(Fig. 301, vgl. [34, 1]); beliebter ist die reichere Darstellungsweise der Künstler von Chios und Paros [34, 5. 6. 8. 36, 4]. Einzelne Werke anderen Inhalts (Männer, Reiter) kommen hinzu. Der schöne parische Marmor war das Material dieser Statuen. Den eingewanderten Joniern von den Inseln, deren manche sich inschriftlich nennen (z. B. Aristion von Paros), gesellten sich bald attische Künstler, die bei ihnen in die Schule gegangen waren. So ist eine der vorzüglichsten jener Frauengestalten (Fig. 302), ernster und eigentümlicher als die meisten ionischen Vorbilder, ein Werk des Atheners Antenor, eines Sohnes des Malers Eumares (S. 156), während auf den Kleinasiaten Endoios wahrscheinlich eine sitzende Athenastatue zurückgeht, die schon vor längerer Zeit nördlich unterhalb der Akropolis gefunden wurde [35, 3]; sie zeigt den alten Typus der sitzenden Frau in lebendigerer Durchbildung. Der volle Eindruck jener ionischen Rokokodamen ward übrigens erst durch ihre reiche Bemalung erzielt.

Überhaupt müssen wir uns alle archaischen Skulpturen polychrom denken; den Alten selbst schien die Plastik erst durch die Farbe ihre rechte Wirkung zu erhalten. Nur zeigen die Funde, daß eine Bemalung einzelner Teile (Haare, Augen, Lippen, Gewandsäume u. s. w.) dem Geschmacke jener Zeit genügte und hier so wenig wie in der Architektur (S. 123) einen Schluß auf vollständige Bemalung erlaubt.

Neben den ionischen Einwirkungen hielt sich doch auch der altattische Stil. Am abgeklärtesten zeigt er sich in den Überresten einer Gigantomachie, die den Giebel des gegen Ende der Peisistratidenzeit erweiterten Hekatompedon (S. 153) schmückte [35, 7]; es ist das letzte Wort der mit dem Kalbträger eingeschlagenen Richtung und ein bemerkenswerter Fortschritt in der Gruppenbildung. Athena als Mittelfigur tötet einen am Boden liegenden Giganten; auf eine beiderseits sich anschließende, aber gänzlich verlorene Gruppe folgt endlich je ein Verwundeter, der das Giebelende geschickt ausfüllt. Diese Kompositionsweise sollte vorbildlich werden. Etwa der gleichen Zeit gehören die noch wenig bekannten Metopen des athenischen Thesauros in Delphi an (Fig. 307, 28).



Fig. 303. Nordseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Brit. Museum. (Phot. Mansell.)

Osten und Westen. Lykien gehörte zum ostionischen Kulturbereich (S. 77 f.). Es ist reich an Bildhauerwerken, die vom 6. bis 4. Jahrhundert, vielfach für verlorene ionische Werke eintreten müssen. In unseren Zeitabschnitt gehört wohl das sogenannte Harpyiendenkmal in der Landeshauptstadt Xanthos (Fig. 163), ein Familiengrab, dessen Reliefs, abweichend von attischer Art, die Abgeschiedenen als Verklärte (Heroen) zeigt, wie wir das schon im Peloponnes kennen gelernt haben (S. 148). Die Reliefs zogen sich als Fries oben um

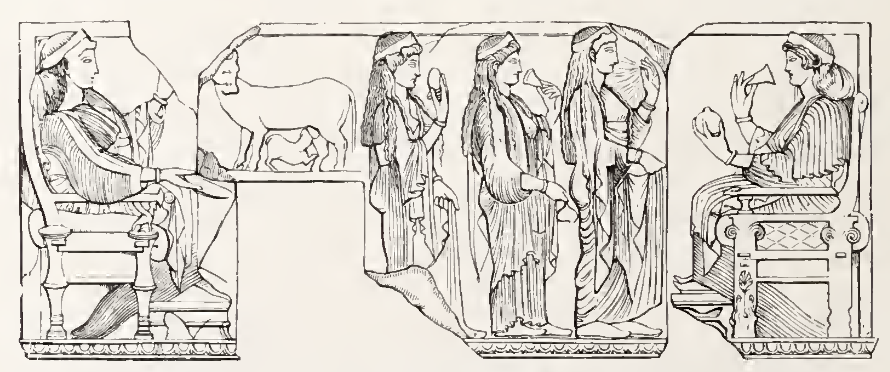


Fig. 304. Westseite des Harpyiendenkmals aus Xanthos. Britisches Museum.

die Grabkammer des hohen Pfeilers hin und führen uns sitzende Männer und Frauen (die heroisierten Ahnen), die Gaben in Empfang nehmen, und geflügelte Todesdämonen (Harpyien? Sirenen?), die Kinder in den Armen davontragen, vor die Augen (Fig. 303). Mit vollkommener Klarheit schauen wir die Grundzüge des altionischen Stiles in seiner Vollendung, „von Anmut leise umflossen", die Zierlichkeit in der Anordnung der Gewänder (vgl. S. 155), und neben den fast plumpen Leibern der Männer, die an die milesischen Statuen (Fig. 288) erinnern, die zeremoniöse Anmut der Weiber in Haltung und Bewegung (Fig. 304), Vorzüge, welche die einzelnen Zeichenfehler für den Betrachter zurückdrängen. Stilistisch am nächsten verwandt ist dem lykischen Denkmal das berühmte Relief in der Villa Albani (Fig. 305), offenbar ebenfalls ionischen Ursprunges, das den Grundgedanken menschlichem Empfinden noch näher bringt. Auch hier wird der Verstorbenen von den Angehörigen Ehrerbietung erwiesen, sie gleichsam schon verklärt gedacht; das Kind aber, das sie mit beiden Händen zärtlich umfaßt, versetzt die Szene auf den Boden des Familienlebens und verleiht ihr einen innigen Zug. Überaus kräftig in Auffassung und Formgebung ist ein Fries aus Xanthos, jetzt im britischen Museum, der einen Kampf zwischen gereihten wilden Tieren und halbtierischen Satyrn schildert.

Aus dem Westen verdienen zwei halbe Metopen aus dem selinuntischen Tempel F (S. 131) Erwähnung, Gigantenkämpfe von zum Teil hartem Ausdruck; es ist eine Weiterbildung des Stils vom megarischen Schatzhaus in Olympia (S. 147).



Fig. 305. Mutter und Kind. Archaisches Grabrelief. Villa Albani.

6. Die Zeit der Perserkriege.

Allgemeine Zeitverhältnisse. Die Jahrzehnte, die die Wende des 6. und 5. Jahrhunderts umgeben, bilden die Entscheidungszeit für die griechische Kunst. Die Lehrzeit ist vorüber, die Ziele sind geklärt, es gilt jetzt das Probestück vorzulegen. Die Zeitverhältnisse boten mächtige Förderung. Im Jahre 510 wurden wie in Rom so auch in Athen die Tyrannen verjagt; der Freistaat ward durch Kleisthenes begründet. Auf dem während der Tyrannis gelegten sicheren Grunde blühte Athen rasch empor. Industrie und Handel hoben sich; 506 ward mit Euböa das erste große Außenland gewonnen, freilich auch die immer wachsende Eifersucht Korinths und Äginas erregt. Da brach 500 im Osten der ionische Aufstand aus. Die reichen Städte an der kleinasiatischen Küste unterlagen der persischen Großmacht und blieben für lange geknickt. Athen war beim Aufstande beteiligt gewesen, aber der von Dareios entsandte Rachezug sollte der Stadt ihren höchsten Triumph bringen, den Sieg bei Marathon unter Miltiades' Führung (490). Dank der Energie des Themistokles hatte Athen mit Hilfe des Ertrags der laurischen Silberbergwerke den Grund zu seiner Flotte gelegt. Als dann Xerxes' Riesenheer und Flotte heranzogen, ward 480 freilich Stadt und Burg Athen zerstört, aber die von den vereinten Griechen erfochtenen Siege bei Salamis, Platää, Mykale brachten nicht bloß die Befreiung vom drohenden Barbarenjoch, sondern führten Athen an die Spitze des delischen Seebundes, der durch Aristeides' weise Mäßigung geordnet ward. So nahm Athen, während Sparta von dem Siege wenig Vorteil zu gewinnen wußte, alles ionische Leben in sich auf, und während neben der lyrischen die tragische Poesie zu immer höheren Zielen emporstieg, ward auch die künstlerische Ausschmückung der neuen ionischen Hauptstadt in Angriff genommen. Diese ideale Seite des athenischen Aufschwungs knüpft sich vorzugsweise an den Namen Kimons, des Mannes, der in der Doppelschlacht am Eurymedon (467?), das von seinem Vater Miltiades begonnene Werk krönend, den letzten beutereichen Sieg über die Perser erfocht, und der durch die Bezwingung von Thasos (463) die thrakischen Goldgruben in Athens Hände brachte.

Von den dorischen Isthmosstaaten bewahrten Sikyon und Ägina, ferner das mit Athen befreundete Argos eine rege Tätigkeit auch auf dem Gebiete der Kunst. Kräftiger aber bewährten sich die westlichen Dorier. Obschon aus Jonien mancherlei neue Bildungselemente dem Westen zuflossen (Pythagoras, Parmenides) und obwohl Kyme 475 die etruskischen Barbaren aufs Haupt schlug, drängten doch hier die Dorier ihre ionischen Nachbarn immer weiter zurück. Sybaris ward 510 von Kroton vernichtet, am Sunde setzte sich Anaxilas in Rhegion und Messana fest, vor allem aber hob sich aus dem Einerlei lokaler Wirren und Fehden Syrakus nebst Gela als beginnende Großmacht unter Gelon und Hieron empor, während Theron in Akragas kraftvoll herrschte. Im Jahre von Salamis besiegte Gelon bei Himera die westliche barbarische Großmacht, die Karthager. In den dorischen Städten des Westens blühte wie in denen des Mutterlandes die Gymnastik; für alle Dorier bildete Olympia mit seinen Spielen den Mittelpunkt, neben dem Delphi, obgleich weniger auf die Dorier beschränkt, doch nur in zweiter Linie stand.

Die ganze Zeit, etwa von 510 bis 460, bildet namentlich für die Kunst ein in großem Fluß dahinströmendes Ganze, doch schneiden die Jahre 480 bis 479 durch ihre außerordentlichen Erfolge, die neu gewährten Mittel, die höher gesteckten Aufgaben tief ein, so daß gewisse Unterschiede der beiden Hälften unverkennbar sind.

Kanonischer Dorismus. Etwa mit dem Beginne dieses Zeitabschnittes ist der dorische Stil zu voller Reife und Regel gelangt, ohne doch schon seinen festen, etwas herben Charakter

abgelegt zu haben. Die Tempel pflegen kürzer zu sein als bisher und beobachten meistens das normale Verhältnis der Säulenzahl an Vorder- und Langseiten (S. 113). Mauern und Säulen stehen in fester Beziehung zu einander. Der offene Opisthodom ist auch bei den westlichen Tempeln durchgeführt. Bei größeren Tempeln ist die Cella dreischiffig, aber mit starkem Vorherrschen des Mittelschiffes, so daß die Seitenschiffe gangartig erscheinen. Die Eckjoche sind regelmäßig enger, daher die Ecktriglyphe seitwärts aus der Säulenachse heraustreten kann, ohne daß die Nachbarmetope in ihrer Gestalt geändert würde. Die Säulen werden schlanker, der Echinos des Kapitells (der die achäische Einkehlung nicht mehr kennt) wird steiler und straffer, die ganzen Verhältnisse und alle Glieder strecken sich in die Höhe. Es liegt im Wesen eines kanonisch gewordenen Stils, daß er einförmiger ist, die individuellen Regungen seltener werden. So genügt es darauf hinzuweisen, daß die meisten jüngeren Tempel Siciliens dieser Richtung angehören, die späteren Teile des Apollontempels (Fig. 292) und das Heräon (E) in Selinunt,

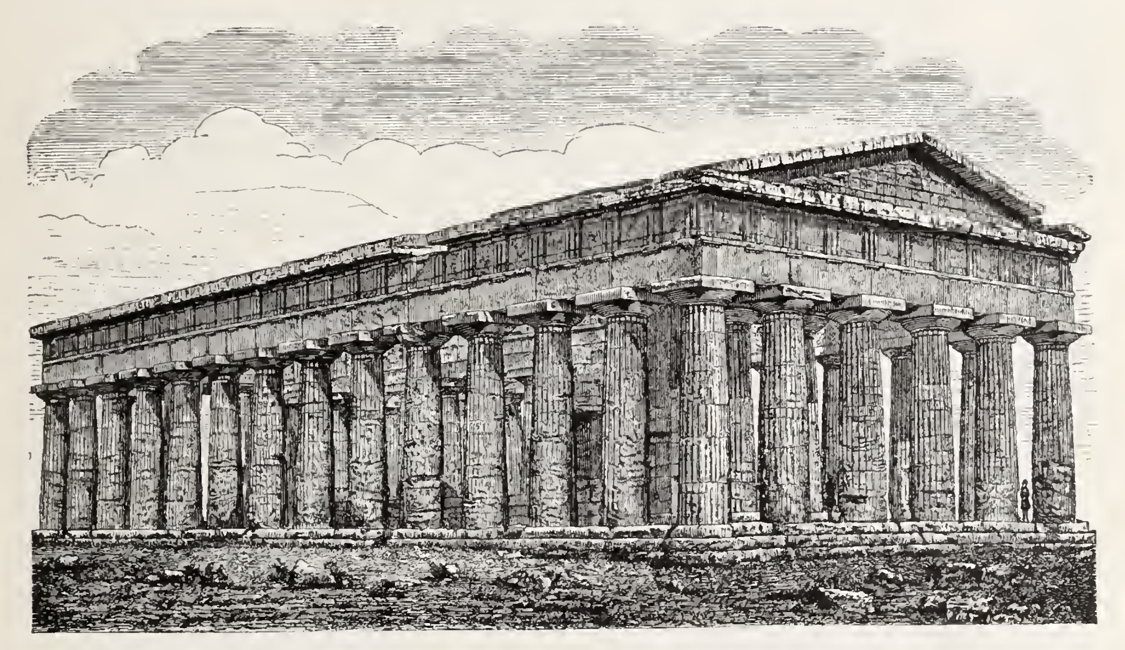


Fig. 306. Sog. Poseidontempel zu Poseidonia (Pästum).

die meisten Tempel von Akragas (Girgenti) — unter denen die beiden der „Juno Lacinia" und der etwas jüngere der „Concordia" (willkürliche Namen) trefflich erhalten sind —, endlich der unvollendete Tempel von Segesta. Dieser und vor allen der sog. Poseidontempel in Poseidonia-Pästum können als vollendete Muster dieser Stilweise gelten. Der letztere (Fig. 306) gibt die nunmehr regelmäßige Form einer Cella mit Vorhalle und Opisthodom in antis [12, 7]; er ist noch ein wenig länger als üblich (6 × 14 Säulen), sonst aber in seiner trefflichen Erhaltung — sogar die Säulenreihen in der Cella, zwei übereinander, bestehen noch [12, 9] — ein wahrer dorischer Mustertempel. Nur das Fehlen aller Tropfen erinnert noch an die alte achäische Weise (S. 128); auch weichen die 24 Kanäle an den äußeren Säulen von der Normalzahl (20) ab.

Leider läßt sich nichts Bestimmtes mehr über den Apollotempel in Delphi sagen, den die aus Athen vertriebenen Alkmeoniden gegen Ende des 6. Jahrhunderts durch den korinthischen Baumeister Spintharos mit großer Pracht ausführen ließen; die Marmorfassade war die erste des griechischen Festlandes. Dieser Tempel ist aber einige Jahrhunderte später (wahrscheinlich

21*

Zum Plan von Delphi. (Fig. 307.)

(Die Benennungen nach Homolle, Wiegand, Pomtow.)

1. Haupteingang im Südosten; der Weg führt talaufwärts nach Phokis und Böotien.
2. 2. 2. Nebeneingänge und Pforten.
3. Eherner Stier von Theopropos von Ägina, Weihgeschenk der Korkyräer (Perserzeit).
4. Arkadische Heroen von Pausanias, Dädalos, Antiphanes und Samolas, Weihgeschenk der Tegeaten wegen eines Sieges über Sparta (368).
5. Großes Denkmal der Peloponnesier wegen der Schlacht von Ägospotamoi (405), gemeinsames Werk der polykletischen Schule.
6. Danaos und andere Heroen von Argos, wegen des Sieges über die Spartaner bei Önoe (460) geweiht.
7. Das „hölzerne Pferd“, Erzstatue von Antiphanes, Weihgeschenk der Argeier.
8. Großes Denkmal der Athener, von Phidias, wegen des Sieges bei Marathon (490).]
9. Die Sieben gegen Theben, von Hypatodoros und Aristogeiton, von den Argeiern wegen Önoe (460) geweiht.
10. Die Epigonen, von denselben angeblich aus gleichem Anlaß geweiht.
11. Denkmal der Tarentiner, von Hageladas, wegen eines Sieges über die Messapier (um 500).
12. Schatzhaus der Sikyonier (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts).
13. Schatzhaus der Knidier (Perserzeit).
14. Schatzhaus der Siphnier (6. Jahrhundert).
15. Schatzhaus der Thebaner wegen des Sieges von Leuktra (371).
16. Halle der Böoter.
17. Schatzhaus der Böoter.
18. Schatzhaus der Megareer.
19. Schatzhaus der Korinthier (um 600)?
20. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
21. Ebenso.
22. Ebenso.
23. Schatzhaus von Kyrene.
24. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
25. Schatzhaus der Potidäaten.
26. Schatzhaus der Syrakusier, wegen des Sieges über die Athener (414) errichtet.
27. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
28. Schatzhaus der Athener aus der Zeit der Peisistratiden; daneben Beutestücke von Marathon.
29. Rathaus (Buleuterion oder Prytaneion).
30. Felsen der Sibylle Herophile.
31. Säule der Naxier mit einer Sphinx (6. Jahrh.).
32. Halle der Athener aus marathonischer Beute (480); im Inneren Schiffszieraten. Die Halle lehnt sich an eine Polygonmauer, die mit Inschriften bedeckt ist.
33. Kopie der olympischen Nike des Päonios (um 420, Fig. 421).
34. Gebäude von unbekannter Bestimmung.

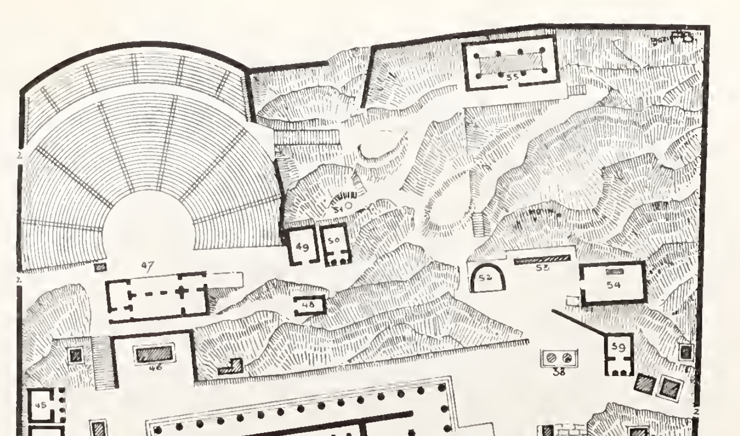
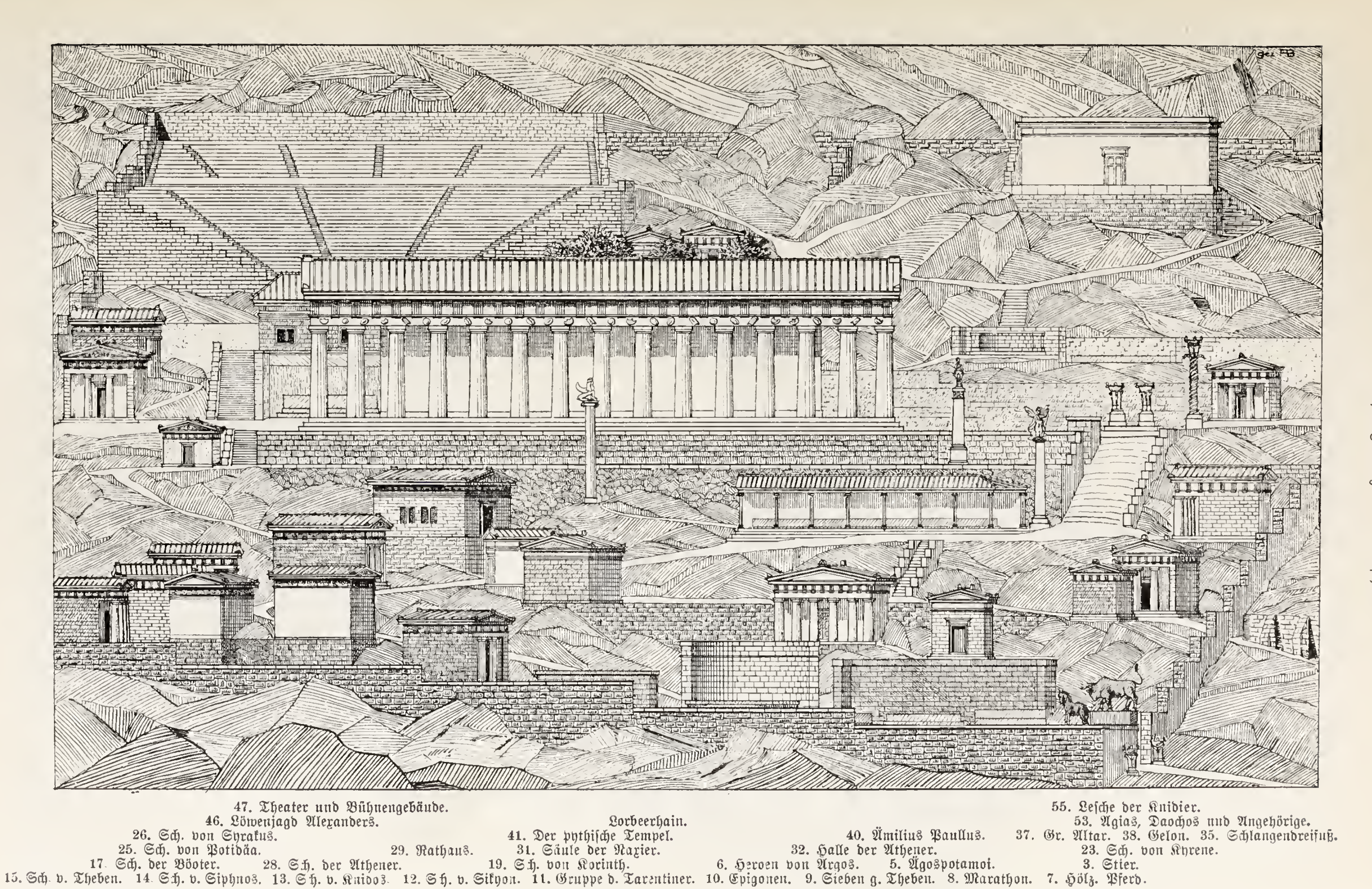


Fig. 307. Plan von Delphi.
(Nach Tournaire, Fouilles de Delphes.)

35. Goldener Dreifuß auf ehernem Schlangenuntersatz (Fig. 322), gemeinsames Weihgeschenk der Hellenen wegen des Sieges bei Platää (479).
36. „Viergespann der Rhodier“.
37. Der große Altar, von den Chiern errichtet.
38. Nike und Dreifuß, von Gelon wegen des Sieges bei Himera (480) gewidmet.
39. Gebäude von unbekannter Bestimmung. Vielleicht stand auf einer der benachbarten Basen der 15 m hohe Apollon Sitalkas, eine Weihegabe der Amphiktyonen.
40. Hohe Basis mit Reliefsfries, ursprünglich von König Perseus errichtet, nach dessen Besiegung (168) mit einer Reiterstatue des Ämilius Paullus besetzt.
41. Der Tempel Apollons, vorn mit persischen, im Süden und Westen mit galatischen Schilden geschmückt. Hinter der Cella das Adyton mit dem Orakeldreifuß über der Erdspalte.
42. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
43. Ebenso.
44. Ebenso; Fundort einer ehernen Statue des Antinous.
45. Ebenso.
46. Löwenjagd Alexanders d. Gr. und Krateros', von Lysippos und Leochares, geweiht von Krateros. Zu der Nähe östlich das Viergespann (Gelons?), von Polyzelos um 477 gewidmet (vergl. Fig. 337).
47. Das Theater mit dem Bühnengebäude (ergänzt).
48. Poseidonion? Darunter vermutlich ein Lorbeerhain.
49. Gebäude von unbekannter Bestimmung.
50. Ebenso.
51. Die Tempelquelle Kassotis.
52. Exedra.
53. Gruppe der Pharsalier Agias (Fig. 485), Daochos und Familie, von Lysippos (um 340).
54. Ummauerter Bezirk mit dem Grabe des Neoptolemos?
55. Lesche der Knidier, im Inneren von Polygnotos ausgemalt (nach 460).

Zur Ansicht von Delphi. (Fig. 308.)

Zu Grunde liegt die Wiederherstellung Tournaires, mit Benutzung der Bemerkungen von Pomtow, jedoch beschränkt sich die Wiedergabe auf die Bauten und wenige hervorragende Bildwerke, die sich einigermaßen sicher wiederherstellen lassen. So gibt die Ansicht, die lediglich zur Orientierung und zur allgemeinen Veranschaulichung der Örtlichkeit dienen soll, nur das Gerippe der heiligen Pytho, das durch zahllose Statuen und andere Weihgeschenke belebt gedacht werden muß.



47. Theater und Bühnengebäude.
46. Löwenjagd Alexanders.
26. Sch. von Syrakus.
25. Sch. von Potidäa.
17. Sch. der Böoter.
15. Sch. v. Theben. 14. Sch. v. Siphnos. 13. Sch. v. Knidos. 12. Sch. v. Sikyon. 11. Gruppe d. Tarentiner. 10. Epigonen. 9. Sieben g. Theben. 8. Marathon. 7. Hölz. Pferd.
Lorbeerhain.
41. Der pythische Tempel.
29. Rathaus. 31. Säule der Naxier.
28. Sch. der Athener. 19. Sch. von Korinth.
40. Ämilius Paullus.
32. Halle der Athener.
6. Heroen von Argos. 5. Ägospotamoi.
55. Lesche der Knidier.
53. Agias, Daochos und Angehörige.
37. Gr. Altar. 38. Gelon. 35. Schlangendreifuß.
23. Sch. von Kyrene.
3. Stier.

Fig. 308. Ansicht des heiligen Bezirks in Delphi. (Auf Grund von Tournaire, Fouilles de Delphes.)

nach dem phokischen Kriege, 346) durch einen Neubau ersetzt worden, dessen spärliche Reste jüngst die französischen Ausgrabungen freigelegt haben. Delphi, die „felsige Pytho", liegt unter den Steilwänden des Parnaß auf abschüssigem Felsboden, so daß jeder Baugrund erst durch Anlage von Terrassen gewonnen werden mußte (Fig. 307. 308). Auf doppelter Terrasse erhob sich in der Mitte der Tempel (41), langgestreckt, da er außer der Cella auch ein Adyton über einem Felsspalt zu umfassen hatte. Ein gewundener Weg führte zu ihm hinauf, von Schatzhäusern einzelner Staaten (z. B. Sikyon 12 und Athen 28, Knidos 13 und Siphnos 14), von Hallen (z. B. der Athener 32 und der Böoter 16) und von großen und kleinen Statuengruppen umgeben, Anlagen, von denen nicht wenige unserem Zeitabschnitt angehören; darunter sind auch ein paar Bauwerke von ionischem Stil, die Stoa der Athener (32) und das Schatzhaus der Knidier (13), letzteres mit reichem Relieffries. Eine Säule mit einer Sphinx, von den Naxiern errichtet (31) und der Dreifuß aus der Beute von Platää (35) ragten unter den Weihgeschenken hervor. Im obersten Teil des mit Mauern umzogenen Bezirkes überragten das Theater (47), dem Stadion benachbart, und die Lesche der Knidier (55), die durch Polygnots Gemälde berühmt werden sollte, die ganze imposante Anlage.

Auch der andere große Festplatz der Griechen, Olympia, gewann schon in der Zeit vor den Perserkriegen an Glanz. Während Delphi steil in die Höhe gebaut werden mußte, lag in Olympia alles auf ebener Fläche. Der heilige Hain, die Altis (Fig. 327 und 328) füllte sich allmählich mit Bauwerken; zu dem Heräon und den älteren Schatzhäusern trat jetzt das Rathaus (Buleuterion, Fig. 327, B), im Grundrisse ganz abweichend von der üblichen Bausitte: ein quadratischer Mittelbau mit zwei länglichen Nebenbauten, die an dem einen Ende abgerundet und durch eine mittlere Säulenreihe geteilt waren. Die Bautätigkeit setzte sich weiter bis in die Zeit Philipps von Makedonien (Philippeion, PH), ja bis in die römische Zeit fort. Erst als die olympischen Spiele aufhörten (394 n. Chr.), schwand auch rasch die Herrlichkeit der Altis; zum Zerstörungstriebe der in Barbarei versunkenen Anwohner gesellten sich Naturereignisse, um die Bauwerke unter mächtigem Schutte zu begraben, aus dem sie erst deutscher Forschungseifer in unseren Tagen wieder hervorgeholt hat.

In Athen hat die Baukunst ebenfalls seit der Befreiung bedeutende Aufgaben zu lösen gehabt. Mehrfache bemalte Baureste, die aus der Schuttschicht der Burg hervorgezogen worden sind, legen davon Zeugnis ab, aber die Zerstörung durch die Perser war so gründlich, daß sich nichts Zusammenhängendes erkennen läßt. Dafür tritt Athen auf einem anderen Gebiet in den Vordergrund.

Attische Malerei. In der herkömmlichen Geschichte der Malerei ward Kimon von Kleonä (unweit Korinth) ein Ehrenplatz zugewiesen; kunstvollere Stellungen, Verkürzungen aller Art, anatomische Feinheiten, natürlicheren Faltenwurf beobachtete man zuerst an ihm. Wir können diese Fortschritte in der attischen Tonmalerei deutlich verfolgen. Sie stehen im Zusammenhange mit einer geänderten Farbenempfindung, die uns schon in den spätesten klazomenischen Sarkophagen (Fig. 273) begegnet ist und einen anderen Ausdruck in den bemalten Grabstelen der peisistratischen Zeit (Fig. 299) gefunden hatte: die Figuren hoben sich hell von dunklerem Grund ab. Damit war ein neuer Weg gewiesen.

Nach etwa einem halben Jahrhundert unumschränkter Herrschaft des schwarzfigurigen Silhouettenstils trat in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts in der Tonmalerei diese Wandlung ein, die eine Epoche bedeutet. Der rotfigurige Stil bezeichnet die Umkehrung des bisherigen Farbensystems; fortan heben sich die Figuren tonrot vom schwarzen Grunde ab, innerhalb dessen sie ausgespart werden. Erst dadurch ward eine bessere Zeichnung der Figuren möglich; sie konnten nun auch innerhalb der Umrisse feiner durchgebildet werden, indem schwarze

Pinselstriche an die Stelle der alten Ritzlinien traten. Jetzt entwickelt die Gewandung allmählich einen feineren Faltenwurf, die Bewegungen werden gelenkiger, die Augen richtiger gezeichnet, ihre Stellung und Form zu charakteristischem Ausdrucke benutzt. Die alte Unterscheidung der Geschlechter durch Farbe, Augenform und dergleichen äußerliche Aushilfsmittel fällt fort. Das schwierige Problem, sowohl dem Körper wie der Gewandung das gebührende Recht zu schaffen, bleibt freilich zunächst noch ungelöst: die Umrisse des Körpers werden mit helleren Linien innerhalb der Gewandmassen angegeben, die sich unabhängig um den Körper entfalten. Neben der tiefschwarzen Farbe werden auch hellere Lösungen bis zum Blond gebraucht und



Fig. 309. Herakles und Geryoneus. Von einer Schale des Euphronios. (Reichhold.)



Fig. 310. Köpfe des Herakles und Antäos. Von einer Schale des Euphronios. (Österr. Jahresh.)



Fig. 311. Gelage. Von einer Schale im Stile des Brygos. Brit. Museum. (Hartwig.)

charakteristische Wirkungen dadurch erzielt. Das früher übliche Weiß verschwindet ganz, Kirschrot beschränkt sich auf wenige Nebendinge (Bänder); dagegen wird hie und da Schmuck mit Gold aufgehöht.

Eine eng zusammengehörige Gruppe von Tonmalern ist die Trägerin dieses Fortschrittes. Noch in die letzte Tyrannenzeit mögen Epiktetos [88, 4. 89, 1] und Andokides fallen, die noch die ältere Weise mit der neuen verbinden und mancherlei Steifheiten bewahren. Die ganze Strenge des Stiles zeigt Sosias [88, 5]. Neben Steifheit der Komposition tritt viel gute Einzelbeobachtung bei Euthymides, dem Sohne des Polios, hervor, der seinen Malereien auch



Fig. 312. Apollon tötet Tityos, der Leto bedroht. Rotfiguriges Mischgefäß (Krater) strengen Stiles.

wohl selbst ein „Bravo“ beischreibt oder die Bemerkung „so schön gemalt, wie es Euphronios nie gekonnt hat“. Dieser Euphronios ist der bedeutendste Name der Gruppe; er ist neu in der Behandlung seiner Stoffe, wobei er die Hauptszene charakteristisch hervorhebt, Nebenfiguren flüchtiger behandelt (Fig. 309), neu in seinen Ausdrucksmitteln (Fig. 310, der krauslockige Herakles, den blonden Antäos würgend). Er war der Vorstand einer bedeutenden Fabrik [88, 6. 89, 2], wohlhabend genug, um ein bedeutenderes Weihgeschenk auf die Burg zu weihen. Tüchtige Künstler wie Hieron [89, 5—7], Brygos (Fig. 311. [89, 3]), Duris [89, 4] setzen sein Werk fort. Die Lieblingsform aller dieser Meister ist die flache Trinkschale (Kylix), mit zwei längeren Bildstreifen an der Außenseite zwischen den Henkeln und einem runden Innenbilde, das zu einer geschlossenen Komposition einlud [89, 4]. Offenen Blickes schauten diese Maler in das umgebende Leben und entnahmen ihre Stoffe gern der motivreichen Alltagswelt, aber sie machten sich auch mit derselben frischen Kraft an die lebensvolle Umgestaltung des überkommenen Mythenschatzes, dem sie ganz neue, individuelle Gestaltung verliehen; bisweilen erinnern sie geradezu an die gleichzeitig sich entwickelnde Tragödie (Duris' Troilosschale in drei Szenen). Im Laufe weniger Generationen entwickelt diese Schule ihren Stil von den noch etwas befangenen Anfängen zu einer großartigen Auffassung (Fig. 312), die bereits beginnt die Spuren des archaischen Stiles abzustreifen. Hier zeigt es sich besonders deutlich, wie die Malerei der Skulptur auf dem Wege zur Freiheit vorausschreitet. Es ist die erregte Periode der Vertreibung der Tyrannen, der Begründung des attischen Freistaates und seiner Bewährung in den Perserkriegen, eine Zeit höchsten Aufschwunges aller geistigen Kräfte, in der diese ganze Entwickelung, eine wahre Entfesselung des attischen Kunstgeistes, verläuft. Sie bietet die Vorbereitung Athens für die Tätigkeit des größten Meisters, dessen die ältere griechische Malerei sich rühmt.



Fig. 313. Aphrodites Meergeburt. Marmor. Rom, Thermenmuseum.

Reifarchaische ionische Skulptur. Während die Malerei auf attischem Boden ganz neues Leben gewinnt, bringt die verwandte Reliefkunst auf ionischem Gebiet die letzten verfeinerten Erzeugnisse des Archaismus hervor. Den westlichen Joniern gehört wahrscheinlich ein Relief an, das in Rom aus dem Boden der Villa Ludovisi zum Vorschein gekommen ist und dessen sicilischer Ursprung vermutet wird (Fig. 313). Es ist eine marmorne Thronlehne,



Fig. 314. Tötung des Ägisthos durch Orestes. Marmorrelief aus Nemi. Kopenhagen.



Fig. 316. Viergespann. Marmor. Vom Schatzhause der Knidier in Delphi.



Fig. 317. Sitzende Gottheiten. Marmor. Vom Schatzhause der Knidier in Delphi.

deren Rückseite Aphrodites Aufsteigen aus dem Meer unter Beihilfe zweier dienender Mädchen mit entzückender Frische und Feinheit in Empfindung und Form schildert; eine verschleierte Braut und eine nackte Flötenspielerin schmücken die Seitenlehnen [39, 1]. Sollte die Thronlehne wirklich zur Aphrodite vom Vorgebirge Eryx gehört haben, so ist sie doch gewiß keine dorische Arbeit, sondern etwa im ionischen Himera oder in dem um 494 von Samiern besiedelten Zankle-Messana (Messina) entstanden: alles darin atmet ionischen Geist. Andere Denkmäler des Westens, wenn auch wahrscheinlich von ionischen Künstlern herrührend, scheinen dagegen etwas von dem Einfluß herberer dorischer Weise zu verraten; so das Relief aus Nemi mit der Tötung des Ägisthos durch Orestes, das vermutlich aus dem Kreise der chalkidischen Ionier (Kyme) stammt (Fig. 314). Mit den geringsten Mitteln ist die Empörung Klytämestras und der Jubel Elektras zu sprechendem Ausdruck gebracht, zugleich aber jeder Gedanke an den bevorstehenden Muttermord ferngehalten. Dem Gegenstande gemäß trägt die Darstellung einen harten Charakter, die Formen sind scharf, die Bewegungen eckig, Falten und Haare steif. Ein noch strengerer Charakter tritt in einem Werke des Erzgusses hervor, das mit Wahrscheinlichkeit dem Kunstkreise von Kyme zugewiesen wird, der kapitolinischen Wölfin (Fig. 315). Sie fällt ihrem Stile nach in die archaische Periode und steht vielleicht mit der Vertreibung der römischen Könige (510) in Zusammenhang: es ist die Wölfin des Mars als Wächterin der beiden Zwillingssöhne ihres Herrn, Romulus und Remus, die als die Hauptfiguren einst vergoldet waren. Bei aller Starrheit der Haltung und trotz der konventionellen Behandlung der Mähne ist das magere Tier doch mit großem Lebensgefühl gebildet.



Fig. 315. Kapitolinische Wölfin. Erz. (Knaben modern.)

Andere Denkmäler liefert der ionische Osten. In Lykien begegnen wir in Xanthos einem eigentümlichen Grabfries, der Darstellung eines Leichenzuges, bei dem das Roß des Verstorbenen im Zuge mitten unter Leidtragenden zu Wagen und zu Fuß geführt wird, in einem Stil, der trotz mancher Ungeschicklichkeiten doch jünger ist als das Harpyiendenkmal (Fig. 303 f.). Ganz vorzüglich ist ebendort die ausführliche Schilderung eines Hühnerhofes mit mehrfachen Hahnenkämpfen, sehr fein im Stil, einst bunt gefärbt, ein Werk, das die Freude am Tierleben reizvoll bekundet. — Aus der Heimat des Ionismus haben ferner die französischen Ausgrabungen in Delphi jüngst ein wertvolles Werk zu Tage gefördert. Noch ehe die Knidier dort ihre Lesche erbauten, hatten sie ein Schatzhaus errichtet (Fig. 307, 13), das mit einem Marmorfriese geschmückt war. Bewegte Kampfszenen [33, 6], die auf spätere lykische Reliefs [53, 6] vorausdeuten, wechseln mit friedlichen Bildern; das Viergespann, das auf den Altar zuschreitet (Fig. 316) reiht sich dem attischen Relief des Wagensiegers (Fig. 319) an, und die sitzenden Gottheiten mit Athene an der Spitze (Fig. 317), noch etwas steif, aber lebhaft und natürlich bewegt, lassen die Götter des Parthenonfrieses (Fig. 372) im voraus ahnen. — Den ionischen Inseln entstammen drei Platten von einem ländlichen Heiligtume der Nymphen und des Apollon auf der Insel Thasos, jetzt im Louvre; die Prozession der Nymphen und Chariten redet dieselbe, wenn auch etwas reifere Formensprache wie das xanthische Harpyienmonument. — Einer ionischen Stele begegnen wir endlich auf dem Festlande im böotischen



Fig. 318. Grabstele Alxenors von Naxos, aus Orchomenos. Athen.



Fig. 319. Relief eines Wagensiegers (sog. wagenbesteigende Frau). Athen.



Fig. 320. Bruststück vom Weihgeschenk des Euthydikos. Athen.

Orchomenos, in grauem böotischem Marmor von dem aus Naxos zugewanderten Künstler Alxenor geschaffen (Fig. 318). Die poetische Erfindung zeigt sich reicher entwickelt als die künstlerische Ausführung. Auf den Knotenstock gestützt hält ein bärtiger Mann dem aufspringenden Hund eine Heuschrecke entgegen. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine und des Umrisses der Gestalt ist ungeschickt, die Zeichnung des Auges verfehlt, der Faltenwurf des Gewandes steif; dennoch spricht aus dem flachen Reliefbilde nicht allein ein lebensvoller Sinn, der selbst für die kleinen Vorgänge in der Natur ein offenes Auge hat, sondern auch die echt griechische, mild heitere Auffassung der menschlichen Dinge. Wie der Naxier Alxenor nach

Böotien, so siedelte Telephanes aus Phokäa nach Thessalien über und stellte seine Kunst in den Dienst der dortigen Tyrannen, bis reichere Aufgaben ihn an den Hof von Susa führten (S. 79). So weisen Nachrichten und einzelne erhaltene Monumente aus Pharsalos, Larissa, Pella, Abdera darauf hin, daß die Kunst im ganzen Norden Griechenlands sich unter ionischem Einfluß, wenn auch in einer eigenen etwas breiten Vortragsweise, entwickelte.

Diese reife ionische Kunst hat dann auch in Attika ihre Spuren hinterlassen, noch im Zusammenhange mit den ionischen Einwirkungen der peisistratischen Zeit (S. 158f.). Den Beleg bietet die sogenannte wagenbesteigende Frau von der Akropolis (Fig. 319); es scheint sich freilich vielmehr um einen Jüngling zu handeln, etwa einen Sieger im Wagenrennen. Der Künstler des ursprünglich viel umfangreicheren Denkmals gibt den verschiedenen Stoff des Untergewandes und des Mantels deutlich wieder und zeigt das Nackte fein und zierlich behandelt. Das Relief stellt, gegenüber den meisten ionischen Werken, einen Fortschritt dar, ähnlich wie etwa gegenüber den älteren Frauenstatuen von der Akropolis das Bruchstück einer von Euthydikos geweihten anmutig herben Mädchenstatue (Fig. 320. [36, 7. 8]), in dem das Übermaß ionischen Rokokos in attische Grazie umgewandelt erscheint. Einen ähnlichen Gegensatz finden wir bei männlichen Bildnissen dieser Zeit [35, 5 und 4], die zum Teil bei einfachster Formgebung eine erstaunliche Lebendigkeit besitzen. So war die attische Kunst wohlvorbereitet neue Eindrücke aufzunehmen, die ihr noch einmal von den dorischen Nachbarn kommen sollten.

Peloponnesischer Erzguß. Im letzten Viertel des sechsten Jahrhunderts, während die attische Malerei ihren raschen Aufschwung nahm (S. 166 f.), bereitete sich im Nordosten des Peloponneses eine entscheidende Wendung in der Plastik vor. Sie knüpfte sich an die Ausbildung des Erzgusses, der schon fast ein Jahrhundert früher in Samos durch Rhökos und Theodoros aus dem Orient in die griechische Kunst eingeführt worden war (S. 151). Aber er hatte seither gegenüber der ionischen Marmorkunst nur ein verborgenes Leben geführt. Als er endlich zu trefflicher Technik ausgebildet worden war, bot er das bei weitem geeignetste Material für die reichen Aufgaben, die der Plastik durch den Aufschwung der olympischen und der übrigen Nationalspiele gestellt wurden. Diese Aufgaben ergriffen vor allen die Schulen von Sikyon, Argos und Ägina. Neben Götterstatuen nahmen zumeist Erzbilder von Siegern in ihren verschiedenen Kampfarten, zu Fuß, zu Roß, zu Wagen, ihre eifrige Tätigkeit in Anspruch. Bedeutende Meister wie Kanachos von Sikyon (Apollon Philesios bei Milet Fig. 293), Hageladas von Argos (Zeus auf Ithome Fig. 321), Kalon und der etwas jüngere Onatas von Aegina können ebenso als Vollender des archaischen Stiles, wie als Begründer eines neuen, strengen Naturstudiums gelten. Auch zu größeren Gruppen wurden die Erzbilder schon vereinigt; Onatas schuf für Olympia die Losung achäischer Helden für den Zweikampf mit Hektor (Ilias 7, 161 ff.), für Delphi einen Kampf zwischen Tarentinern und ihren messapischen Nachbarn zu Fuß und zu Roß um den gefallenen iapygischen König Opis. Als es nach den Perserkriegen galt den Göttern Siegeszehnten darzubringen, erschienen diese nordpeloponnesischen Erzgießereien dazu am geeignetsten (Anaxagoras' von Ägina platäischer Zeus in Olympia; Schlangendreifuß aus platäischer Beute in Delphi Fig. 322). Es fehlt nicht ganz an erhaltenen Erzwerken, die uns die peloponnesische Kunst dieser Zeit vor Augen stellen. Der Apollon aus Piombino (Fig. 323) noch in dem alten Schema des sechsten Jahrhunderts (S. 149), die Siegerstatue Sciarra, jetzt in Kopenhagen, mehrere eherne Köpfe lassen sich ziemlich sicher dieser Gruppe zuweisen, wenn sie auch nicht mit gleicher Sicherheit auf die einzelnen Schulen und Meister verteilt werden können. Ebenso gehört



Fig. 321. Zeus von Ithome, nach Onatas. Messenische Münze.

hierher das ohne tristigen Grund dem Hageladas zugeschriebene Vorbild einer in römischer Zeit oft kopierten Statue („Stephanosfigur“ [79, 6. 7]), deren auffällige Proportionen, kleiner Kopf bei breiten Schultern, in der lebendigen griechischen Kunst keine Nachfolge gefunden haben; der Stand dagegen ist freier geworden: nicht mehr der vorgesetzte linke Fuß, sondern ein gleichmäßigeres Ruhen auf beiden Beinen. Gemeinsam ist allen diesen Werken eine scharfe Naturbeobachtung, das Hervorheben des Knochengerüstes, das Streben nach anatomischer Richtigkeit und festen Proportionen, im Ausdruck ein strenger Ernst, der den stärksten Gegensatz gegen das stereotype Lächeln der ionischen Marmorfrauen bildet.

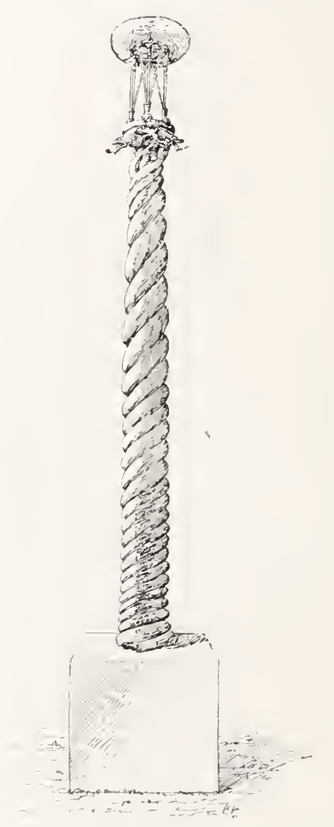


Fig. 322. Goldener Dreifuß auf einem Gewinde von drei ehernen Schlangen (Konstantinopel), 6—7 m hoch. Platäisches Weihgeschenk in Delphi. (Nach Pomtow.)



Fig. 323. „Apollon“ aus Piombino. Paris. (Rayet.)

Die Geltung dieser dorischen Kunst blieb nicht auf ihre Heimatstätten beschränkt; die Hauptmeister finden wir alle auch in Athen tätig. Ihr Einfluß macht sich bei den dortigen Künstlern dieser Übergangszeit deutlich geltend: Erz wurde statt des Marmors herrschend, die nackte Männergestalt statt der ionischen Rokokofrau. Als deutlichen Beleg dieses Umschwunges besitzen wir die Statuen der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (Fig. 324. 325 [36, 2]) in Neapel, wenn wir auch nicht mit voller Sicherheit wissen, ob als das Vorbild die ältere, bald nach 510 v. Chr. von Antenor (den wir oben S. 159 als Schüler der ionischen Marmorkünstler kennen lernten) geschaffene, von Xerxes geraubte Gruppe oder die um mehr als dreißig Jahre jüngere der Künstler Kritios und Nesiotes (um 477) zu betrachten sei; die Wahrscheinlichkeit überwiegt jedoch für die letztere. Sicher steht die durch Münzen, Reliefs und Vasenbilder bezeugte Tatsache, daß die beiden Freunde nebeneinander vorwärts stürmten, der jüngere zum Angriff ausholend, der ältere den Genossen durch den

vorgehaltenen Mantel deckend. Die heftige Bewegung erscheint mit Kraft und Freiheit wiedergegeben, nur in Einzelheiten, z. B. im Kopfe des Harmodios [36, 3] (der bärtige Kopf Aristogeitons gehört nicht ursprünglich dazu), ist noch eine gewisse Härte erkennbar. Meisterhaft gelungen ist die schwierige Aufgabe, zwei in gemeinsamer Handlung begriffene Personen zu einer einheitlichen, von allen Seiten gleich übersichtlichen und wirksamen Gruppe zu verbinden, wobei aber doch die reliefartigen Seitenansichten vor der Vorderansicht bevorzugt sind. Der gleichen Schule entstammt eine frische Jünglingsstatue von der Akropolis [36, 6]. Neben Kritios und Nesiotes, deren Waffenläufer Epicharinos in einer Erzstatuette zu Tübingen erhalten scheint, wandelt auch Hegias, der Lehrer des Phidias, den man mit Hageladas und Onatas zusammenstellte, auf ähnlichen Wegen eines noch herben, aber gereiften Archaismus. Manche attischen Einzelwerke aus dieser Zeit sind uns erhalten (Jünglingskopf [36, 5], Erzkopf von der Akropolis [38, 7]). So deutlich aber auch der dorische Einfluß auf die attische Skulptur dieser Zeit ist, die oft wiederholte Angabe, Hageladas von Argos sei der Lehrer des Phidias, Myron und Polyklet, der drei größten Bildhauer des fünften Jahrhunderts, gewesen, ist höchstens etwa für Myron, indirekt vielleicht für Polyklet haltbar; für Phidias ist sie nur schlecht bezeugt und wenig glaublich.



Fig. 324. Aristogeiton.



Fig. 325. Harmodios.

Gruppe der Tyrannenmörder. Marmor. Neapel. (Nach der Ergänzung im Straßburger Museum.)

Die Generation nach den Perserkriegen. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts steigt die hellenische Kunst rasch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Persern hatte alle Kräfte angespannt; der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl, ließ das Dasein doppelt wertvoll und des reichsten Schmuckes würdig erscheinen. Überall entstanden neue große Tempel, teils an Stelle der von den Persern zerstörten Tempel, die wiederherzustellen religiöse Pflicht war, teils Neubauten als Ausdruck des Triumphgefühls. Für Maler und Bildhauer gewannen die homerischen Kämpfe eine neue Bedeutung, sie schwebten der Phantasie der Dichter und der Künstler als das mythische Vorbild der eigenen Zeitereignisse vor. Das Geschick

selbst hatte sich mächtig und gnädig erwiesen. Eine ernste religiöse Weihe durchklang die Empfindung des Volkes — die Mysterien standen im höchsten Ansehen — und ließ auch die Kunst gern den Göttern dienen. Diese werden in erhabener Schönheit und Kraft strahlend geschaut, alle Mittel, über welche die Kunst zu gebieten gelernt hat, auf ihre Bilder übertragen, diese selbst in der Größe so gesteigert, daß die Tempel kaum für sie auszureichen scheinen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatische Poesie hilft wesentlich den Charakter der griechischen Kunst in dieser Zeit erkennen. Auch der äußere Antrieb zu einem regen Kunstleben, das Bedürfnis durch Weihgeschenke für den errungenen Sieg zu danken, darf nicht unterschätzt werden. Wie in allen anderen Kreisen des geistigen Lebens, wie in dem Bereiche der politischen Welt, so tritt auch für das künstlerische Schaffen Athen in den Mittelpunkt, jedoch erst allmählich, indem es anderen Orten den Vortritt läßt.



Teukros. Aias. Achill.

Fig. 326. Kampf um die Leiche Achills. Gruppe aus dem (Nach der Aufstellung

Ägina. Der Tempel auf der Nordostspitze Äginas [12, 4], zuerst Zeus, dann Athena, neuerdings der lokalen Göttin Aphäa zugesprochen, die aber nur eine Kapelle besaß, gehörte wahrscheinlich der Artemis. Im Grundriß und Aufriß entspricht er dem dorischen Kanon, bildet aber in der Schlankheit seiner Säulen ($10^1/_2$ Halbmesser), der Straffheit seines Kapitells, der Niedrigkeit seines Gebälkes bereits den Übergang zu den attischen Bauten der Blütezeit. Der Aufgang an der Frontseite mittelst einer Rampe anstatt einer Treppe ist diesem Tempel mit denen des Peloponneses gemein. Die Frauengestalten neben dem Akroterion [11, 11] wiederholen das ionische Motiv aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts (S. 155), während der prächtige Greif [34, 2] an Erz erinnert. Den Hauptschmuck des Tempels bildeten die Giebelgruppen, in denen eines der hervorragendsten Werke der archaischen Kunst überhaupt erhalten ist [34]. Sowohl der Ost- wie der Westgiebel des Tempels waren mit Statuen von parischem Marmor geschmückt, die in ihrer Gruppierung sich eng an die Linien des Giebels anschlossen, das dreieckige Feld im ganzen ziemlich ungezwungen füllten und sich völlig zu einer einheitlichen Handlung zusammenschlossen. In beiden Giebeln schilderten sie gleichartige Szenen: einen doppelten Kampf der Griechen gegen Troer unter dem Schutz Athenes und unter entscheidender Beteiligung der äginetisch-salaminischen Heroen aus dem Geschlechte des Äakos. Das Thema erinnert lebhaft an die Tarentiner Gruppe des Onatas (S. 173). Im Ostgiebel ward der Streit um einen gefallenen Troer geschildert; die einzelnen Namen sind wenig sicher, doch handelte es sich um den älteren Zug des Herakles und Telamon gegen Laomedon, den treubrüchigen König von Troja. Nur fünf von den zwölf Statuen sind erhalten [35, 5. 7. 8], alle von vorzüglicher Durchbildung und Ausführung, obschon doch die eigentliche Technik der Aegineten der Erzguß war. In dem besser erhaltenen, dem Stil nach aber etwas älteren

und steiferen Westgiebel (Fig. 326. [37, 1]) liegt zu Füßen der in der Mitte stehenden, die Griechen mit Schild und halbgesenkter Lanze deckenden Athene [37, 4] der tote Achill [37, 6]. Ein Troer suchte einst den Gefallenen herüberzuziehen, um ihn seiner Waffen zu berauben, eine ähnliche Figur war auf der Griechenseite tätig, um ihn vor diesem Schicksal zu bewahren; von ihnen ist keiner, dagegen ein ganz vortrefflicher Zugreifer aus dem Ostgiebel [37, 8] erhalten (danach hier ergänzt). Noch wogt der Kampf. Auf der linken Seite sehen wir als Vorkämpfer der Griechen den Telamonier Aias, dann seinen Bruder, den Bogenschützen Teukros, und einen knieenden Lanzenkämpfer. Auf der Seite der Troer erscheint als Vorkämpfer Äneias, dem ebenfalls der Bogenschütze Paris und ein knieender Lanzenträger folgen. In der Giebelgruppe, wie sie in der Münchener Glyptothek aufgestellt ist, ist das Zentrum (ohne die Zugreifer) falsch angeordnet, die beiden knieenden Figuren aber nehmen ihren richtigen Platz ein. Heutzutage



Achill. Aeneias. Paris.
Westgiebels des Tempels zu Ägina. Marmor. München.
im Straßburger Museum.)

erhält freilich vielfach die entgegengesetzte Anordnung den Vorzug, wonach der Lanzenträger als Genosse des Vorkämpfers dem Bogenschützen als dem Ferntreffer vorangeht, doch würde Teukros mit dem Verwundeten einen häßlichen Winkel bilden, und die unnatürliche Stellung der knieenden Lanzenkämpfer ist nur durch den Zwang der Giebelschräge erklärlich. Dies war anders im Ostgiebel, wo der knieende Herakles den Platz neben dem Gefallenen einnahm. Die Ecken des Giebels werden durch liegende Figuren verwundeter Krieger ausgefüllt (vgl. S. 160); der Vergleich der beiden linken Eckfiguren [37, 5] ist für das Verhältnis beider Giebel belehrend. Das streng abgewogene Gleichgewicht der Komposition, wo die Schalen der Wage ganz gleich schweben, streift noch an das Schematische; vollkommene Freiheit der Bewegung offenbaren dagegen die einzelnen Gestalten, namentlich des Ostgiebels, deren Körper mit genauester Kenntnis der Natur modelliert sind, während in den Köpfen noch eine gewisse Starrheit und wenig belebte Einförmigkeit sich kundgibt (auch dies kaum mehr im Ostgiebel). Einige Forscher versetzen die Giebelfelder in die letzten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts; nach der wahrscheinlicheren Ansicht war der Tempel, dessen schlanke Verhältnisse schon gegen den frühen Ansatz sprechen, ein Siegesdenkmal, angesichts des Schlachtfeldes von Salamis in Erinnerung an die hervorragende Rolle errichtet, die die Ägineten, den Ruhm ihrer Ahnen erneuernd, in dieser Schlacht gegen die modernen Troer, die persischen Barbaren, erworben hatten: ihnen war der erste Siegespreis zuerkannt worden. So spiegelte sich in den Giebelgruppen wie in der pindarischen Poesie ihre eigene Tapferkeit in den mythischen Siegen der Vorfahren.

Olympia. Der gewaltige politische Aufschwung kam auch Olympia zu gute und brachte der Altis ihren künstlerischen Abschluß (Fig. 327. 328). Zu dem alten Heräon (Fig. 327, H), dem umfriedigten Pelopsgrabe (P), der Terrasse der Schatzhäuser im Norden und dem Buleuterion

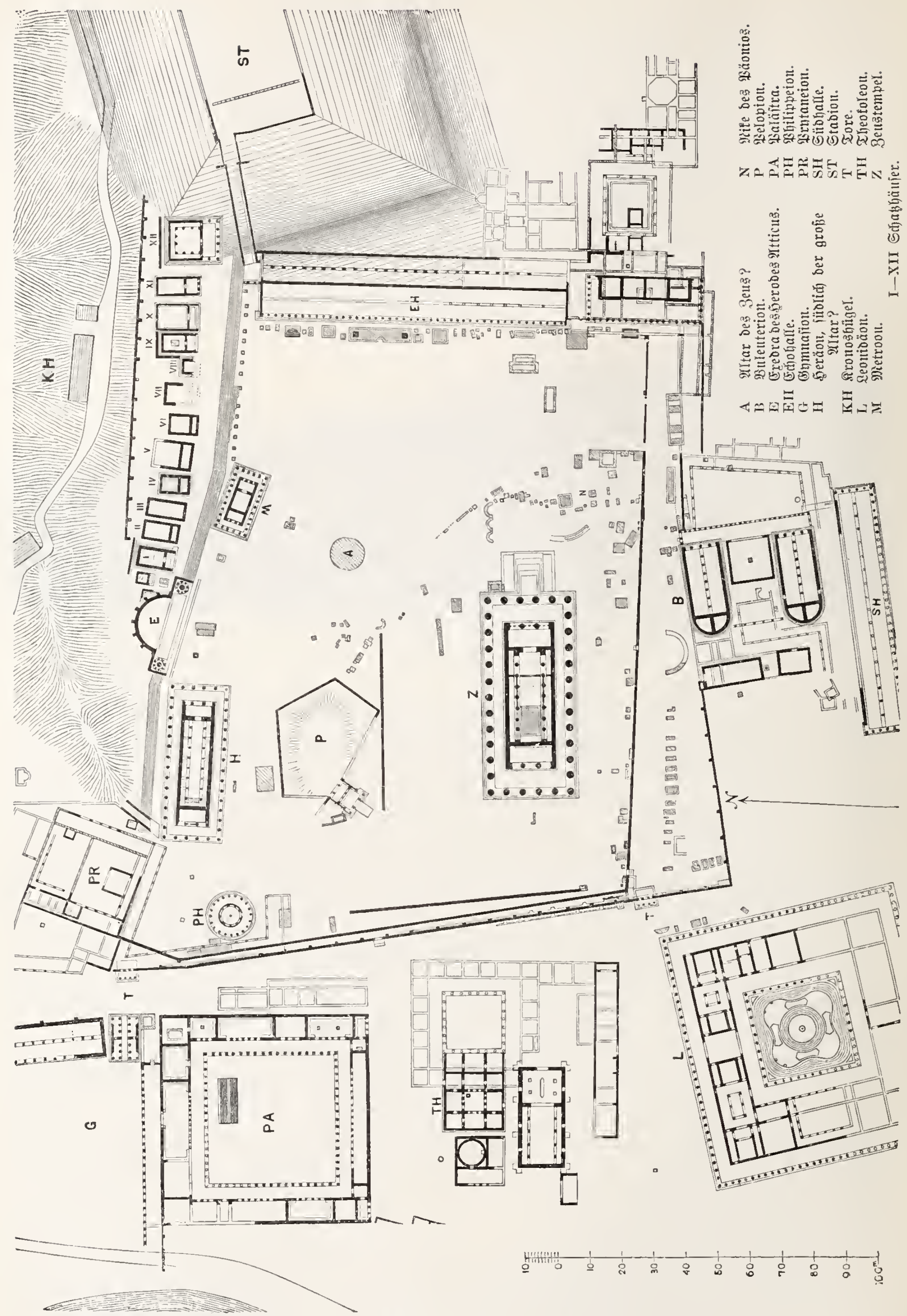


Fig. 327. Altis von Olympia. Grundriß.

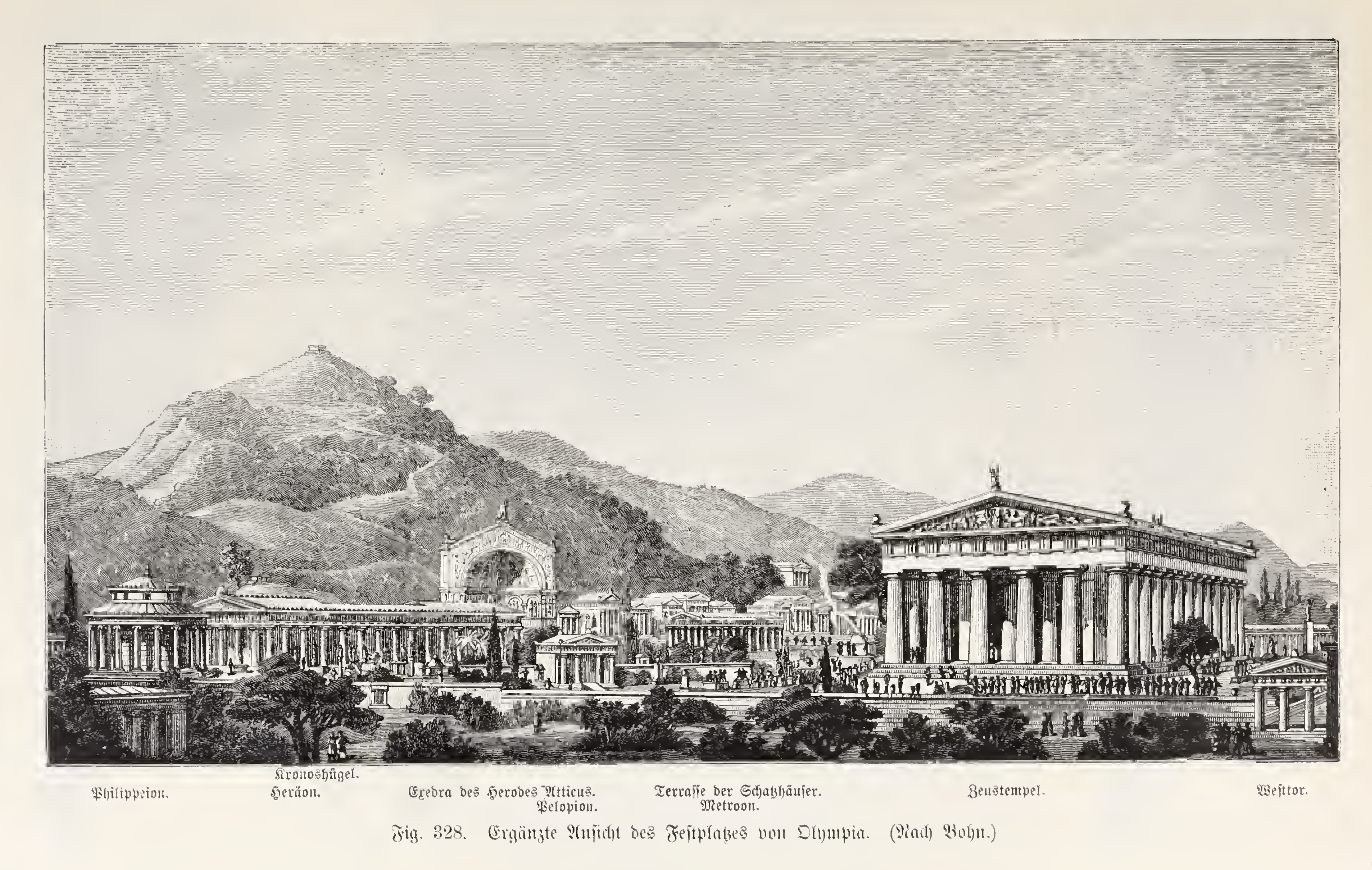


Fig. 328. Ergänzte Ansicht des Festplatzes von Olympia. (Nach Bohn.)



Fig. 330. Kentaurenkampf. Der Westgiebel des Zeustempels von Olympia

(B) im Süden trat nunmehr der Zeustempel (Z), schon durch die Kolossalität seiner Werkstücke und seiner Verhältnisse von mächtiger Wirkung. Er bildete die Krone aller olympischen Bauten, aus stahlhartem Muschelkalk errichtet und spätestens um das Jahr 456 v. Chr. vollendet. Als Baumeister wird ein elischer Künstler, Libon, genannt. Der Anlage nach [13, 4. 5] gleicht der Zeustempel dem Tempel von Pästum (S. 163), nur daß er bloß 13 Säulen auf der Langseite hat, und zwar jede von 20 Kanälen. Die Seitenschiffe sind noch sehr schmal. Spuren einer Querteilung des Mittelschiffes durch Gitter hängen mit dem späteren großen Zeusbilde zusammen: reicher bildnerischer Schmuck in den Giebelfeldern und oberhalb des Giebels, sowie in den Metopen der beiden Vorhallen [13, 7], dessen Kenntnis wir den deutschen Ausgrabungen verdanken, erhöhen die Wirkung des Baues, der die ganze Altis in ähnlicher Weise beherrschte wie der Parthenon die Burg von Athen.

Die verschiedenen Skulpturen bieten das Bild einer geschlossenen einheitlichen Kunstweise; zwischen Metopen und Giebelgruppen besteht keine Grundverschiedenheit des Stils. Die Metopenreliefs [40, 9—12], je sechs über den Säulen der beiden Vorhallen, ohne Zweifel schon während des Baues eingefügt, schildern die zwölf Taten des Herakles. Eine der besterhaltenen Metopen (Fig. 329) führt uns den Helden vor, wie er von Atlas die Äpfel der Hesperiden sich reichen läßt, während er auf dem Haupte selbst das Himmelsgewölbe trägt (sichtbar ist nur das Tragkissen). Eine Nymphe oder Athena steht hinter Herakles, in naiver Weise bemüht, ihm die schwere Last zu erleichtern. Die Wiedergabe der kräftigen männlichen Körper, mehr fleischig als muskulös, ist trefflich gelungen, dagegen streift die Behandlung des dorischen Nymphengewandes noch an altertümliche Strenge, wie auch die Köpfe [40, 7. 8] bei edler Schönheit der Formen noch das volle pulsierende Leben vermissen lassen.

Hinsichtlich der beiden Giebelgruppen [41, 1. 2] entsteht eine eigentümliche Schwierigkeit dadurch, daß uns Pausanias die Namen ihrer angeblichen Schöpfer angibt. Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, würde danach der Schmuck des Westgiebels (Fig. 330) stammen, die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren; doch stimmt dazu weder die

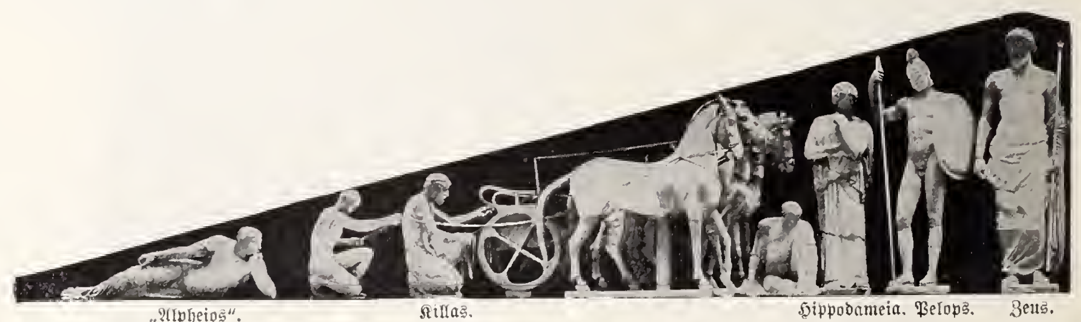


Fig. 332. Pelops' Wettrennen. Der Ostgiebel des Zeustempels von Olympia



nach der Anordnung und Ergänzung von G. Treu. Marmor. Olympia.


Fig. 329. Atlasmetope vom Zeustempel zu Olympia. („Olympia".)


Fig. 331. Apollon vom Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. („Olympia".)



nach der Anordnung und Ergänzung von G. Treu. Marmor. Olympia.

Zeit noch die Kunstart jenes Meisters. Die Mitte des Giebels nimmt eine Kolossalfigur, mit Recht als Apollon gedeutet, ein (Fig. 331. [41, 3. 4]). Zu beiden Seiten dieser völlig ruhigen Gestalt, die nur die Rechte gebietend ausstreckt, wogt der heftigste Kampf. Kentauren haben die Braut des Peirithoos und die anderen zur Hochzeit versammelten Frauen ergriffen und eilen sie als Beute wegzuschleppen. Vergebens suchen die Frauen den Räubern zu wehren [41, 7], da eilen die Lapithen, voran Peirithoos und Theseus, zur Hilfe herbei und schwingen die Axt oder stoßen das Schwert in die Brust des Angreifers oder suchen ihn durch Umklammerung zu erwürgen [41, 5]. Jederseits bilden sich so drei Einzelgruppen. Aus den Ecken schauen Weiber angstvoll dem Kampfe zu [41, 8].

Als Schöpfer des Ostgiebels (Fig. 332) wird von Pausanias infolge eines nachweislichen Mißverständnisses Päonios aus Mende in der Chalkidike genannt, den wir aus einer anderen seiner Schöpfungen (Fig. 421) kennen lernen werden. Der Giebel schilderte das mythische Vorbild der olympischen Spiele, die Vorbereitung auf den Wettkampf zwischen Pelops und Önomaos. Zwischen den beiden Wettkämpfern steht in voller Ruhe als Richter in der Mitte des Giebelfeldes der gewaltige Zeus. Önomaos, der Landesherr, der die Rechte stolz in die Seite stemmt, und der niederblickende Fremdling Pelops werden von Frauen begleitet; dort steht Önomaos' Gemahlin Sterope, hier seine Tochter Hippodameia, der Preis des Wettrennens. Es folgen die (ehernen) Viergespanne der Fürsten mit ihren Wagenlenkern und mit Dienern, die auf Pelops Seite eifrig am Werke sind, auf der des Önomaos noch in Ruhe verharren und zum Teil sorglich dem Ausgange des Kampfes entgegensehen (Fig. 333). Die Ecken des Giebels füllen zwei liegende Männer aus, nach antiker, aber zweifelhafter Erklärung die Flußgötter Alpheios und Kladeos [41, 6]. Die plastische Durchbildung einzelner Gestalten erscheint nur so weit gefördert als es der dekorative Zweck erheischte, doch half die Färbung der Statuen vielfach nach. Da auch sonst in der Komposition und Zeichnung eine gewisse Ungleichheit zu herrschen schien, eine fast altertümlich wirkende Steifheit neben einem ungebundenen Naturalismus, so tauchte anfangs die Meinung auf, daß heimische, weniger geschulte Kräfte attische Entwürfe ausgeführt hätten. Doch sind heutzutage alle Ansichten darin einig, eine selbständige, einheitliche Kunstschule anzunehmen; die wirklich vorhandenen Unterschiede sind im Gegenstande der Darstellungen (Schwüle vor der Entscheidung und hitziger Kampf) begründet — noch immer bewirkt eine gewisse künstlerische Befangenheit Übermaß in der Ruhe wie in der Bewegung (S. 149) —, sie erstrecken sich aber nicht auf die völlig gleichmäßige Ausführung. Welcher Schule freilich die olympischen Skulpturen entstammen, darüber herrscht noch Streit; die von Jonien abhängige nordgriechische, auf malerische Mittel abzielende Richtung, Argos, der griechische Westen, die kunstreiche ionische Insel Paros, ja sogar Phidias' Genosse, der Parier Kolotes, sind nach und nach vorgeschlagen worden, während andere mehr geneigt sind eine elische Kunstschule anzunehmen; wir kennen einen elischen Künstler Kalon.


Fig. 333. Sinnender Greis (Oberkörper) vom Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. („Olympia".)

Wie dem nun auch sei, so viel ist sicher, daß wir von derselben Schule noch einige

andere Proben besitzen, z. B. die ohne genügenden Grund als Hestia gedeutete szeptertragende Göttin Giustiniani [39, 6], die die größte Ähnlichkeit mit der Sterope des olympischen Ostgiebels verrät. Die Strenge des archaischen Stiles erscheint hier zu würdigem Ernste gemildert, das Künstliche z. B. in der Haartracht dem natürlich Anmutigen genähert; über die ganze Gestalt verbreitet sich ein Zug des Feierlichen und Gemessenen. Ihr stehen ein paar eherne Frauengestalten aus Herculaneum nahe [39, 4. 7, vgl. auch 42, 5].



Fig. 334. Wettläuferin. Marmor. Vatikan.



Fig. 335. Kopf von einer Grabstatue. Marmor. Berlin.



Fig. 336. Eros Soranzo. Marmor. Petersburg.

Die frische Natürlichkeit, die den peloponnesischen Bildwerken eigen ist, spricht sich bei ähnlicher Formensprache in einer Anzahl etwas jüngerer Werke aus, die entweder bestimmt auf den Peloponnes hinweisen oder deren Ursprung mit Wahrscheinlichkeit dort gesucht wird. Jenes gilt von der überaus reizvollen vatikanischen Wettläuferin, die in Tracht und Motiv auf die Wettläufe des olympischen Herafestes zurückgeht (Fig. 334). Oft wiederholt in Statuen und Reliefs ist die sogenannte Penelope desselben Museums, eine beliebte Grabfigur von etwas steifer Haltung aber feinen Zügen (Fig. 335). Die Wettläuferin findet ein schönes Gegenstück in einer Erosstatue zu Petersburg (Fig. 336). Der noch ungeschorene Jüngling, einst mit großen Flügeln ausgestattet, bietet mit seinem emporgerichteten Blicke das echte Bild eines dorischen Eros, weit entfernt von dem späteren Flügelknaben; vermutlich lag ein Zweig oder eine Binde in seiner Linken. Viel populärer ist der kapitolinische Dornauszieher [39, 3], wohl ein junger Läufer, der ungeachtet des Dorns den Sieg im Wettlauf errungen hat, nun aber sich ganz der Aufgabe hingibt den lästigen Dorn zu entfernen, des unschönen Winkels nicht achtend, den die beiden Unterbeine bilden. Altertümlichen Zügen in Gesicht und Haaranordnung steht eine merkwürdig lebenstreue Wiedergabe der abgespannten Brustmuskeln gegenüber, bereits



Fig. 337. Wagenlenker aus Delphi. Erz. Delphi.

auf lysippische Bildungen vorausdeutend; auch die nicht bloß auf eine Ansicht berechnete Komposition eilt ihrer Zeit voraus.

Der Altis in Olympia gab übrigens in dieser Zeit, ebenso wie dem delphischen Tempelbezirke, das charakteristische Gepräge die Menge eherner Siegerstatuen, die neben anderen Weihgeschenken die Tempel umdrängten. Für alle dorischen Meister des Erzgusses war es eine Ehre für olympische und pythische Sieger zu arbeiten, aber allen voran standen die Künstler von Argos und Ägina, dort Hageladas, Aristomedon, Glaukos und Dionysios (in diese Schule mag der Münchener Zeus gehören, ein Werk von großem Stil, dessen Ursprung andere in Sicilien suchen), hier Onatas, Glaukias und Simon, Theopropos. Den Peloponnesiern gesellten sich Myron und Kalamis, ferner Pythagoras von Rhegion und einzelne andere Meister des Westens, im ganzen aber wandten sich auch die vornehmen Sieger Siciliens und Großgriechenlands mehr an die peloponnesischen Meister um ihre Siege zu verherrlichen. So bleibt es ungewiß, welchem Künstler der in Delphi gefundene eherne Wagenlenker zuzuschreiben ist; er gehörte zu einem Viergespann, das einen Sieg des Polyzelos von Syrakus verherrlichen sollte (Fig. 337, vgl. Fig. 344 c). Die langen Falten des Wagenlenkergewandes waren einst vom Wagenkasten verdeckt, so daß der Oberkörper und der scharf aufmerkende Blick des jugendlichen Antlitzes zu ungestörterer Geltung kamen.

Großgriechenland und Sicilien. Das gesteigerte politische Hochgefühl dieser Zeit findet in Sicilien seinen bezeichnendsten Ausdruck in dem Beginne des Kolossaltempels des olympischen Zeus in Akragas (Fig. 338), einer üppigen Stadt, in der beispielsweise der Palast des Tellias Gelaß für fünfhundert Reiter und Keller für mehr als tausend Hektoliter Wein bot. Der Zeustempel ward bald nach dem großen Siege über die Karthager bei Himera (480) von Theron begonnen und mit Hilfe der karthagischen Gefangenen erbaut. Die übermäßigen Verhältnisse (über 100 Meter Länge) und das geringe Material führten dazu, statt der offenen Säulenhalle eine geschlossene Wand herzustellen, aus der nach außen mächtige Halbsäulen, nach innen Pilaster vorspringen. Der untere Teil der Wand ist (ähnlich wie am selinuntischen Tempel F) als vorspringende Schranke behandelt, auf deren breiter Brüstung Atlanten (Fig. 339) und Karyatiden von $7^2/_3$ Meter Höhe das Epistyl unterstützten. Auch das Tempelhaus weicht in seiner geschlossenen Anlage von allem Üblichen ab. Der Tempel war schon bis zu den Giebelfeldern (Gigantenkampf und Einnahme Trojas) gediehen, aber er

ist, wie so manche seiner sicilischen Genossen, nie fertig geworden; die Erfolge der Karthager im letzten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts zerstörten auch Akragas.

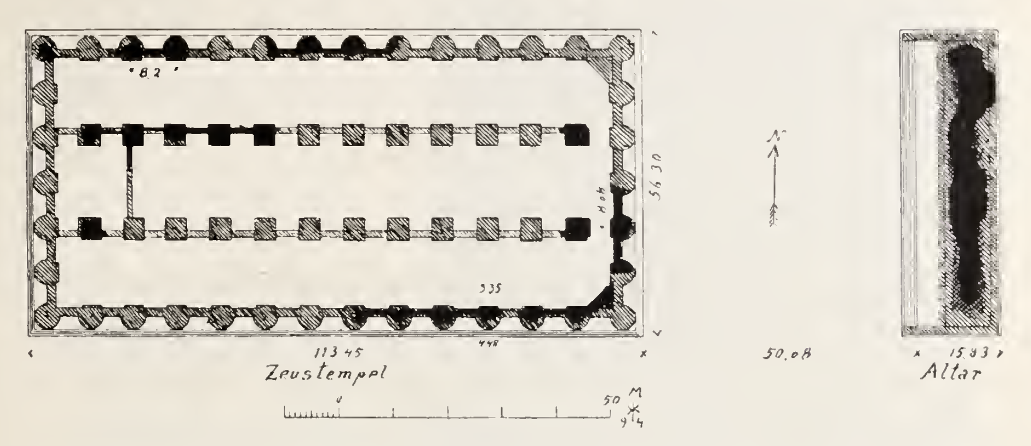
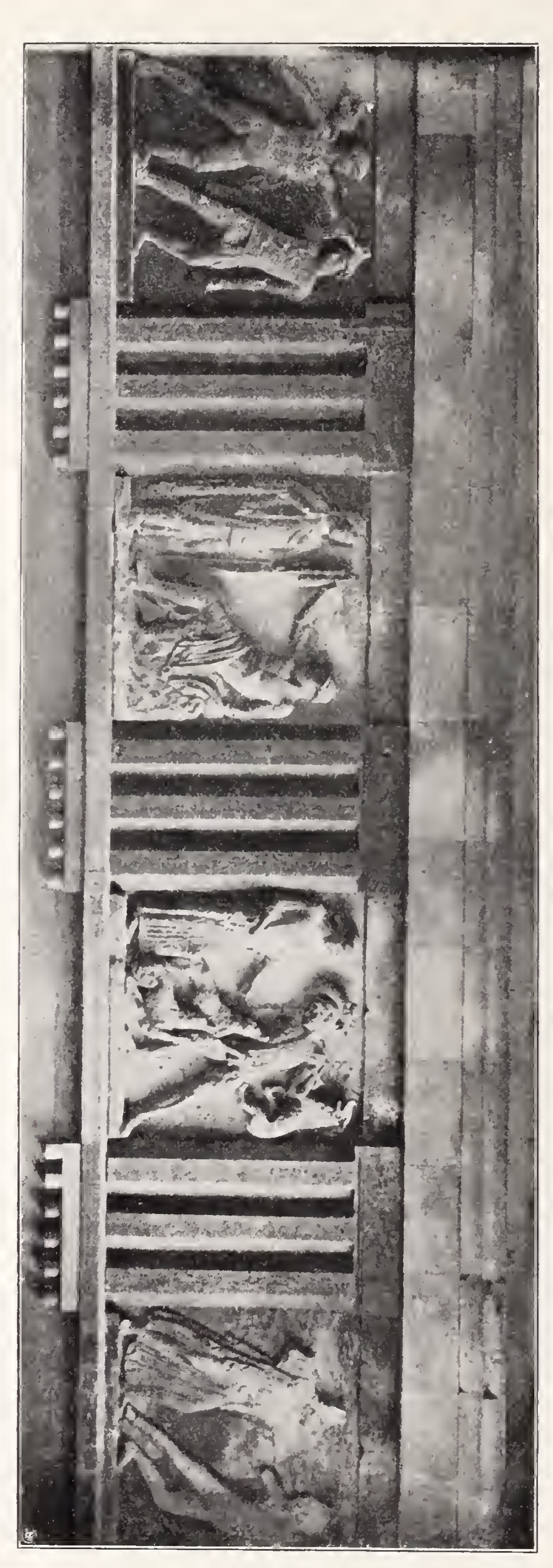


Fig. 338. Der Zeustempel in Akragas mit seinem Altar. (Koldewey.)

Fig. 339. Vom Zeustempel in Akragas. (Koldewey.)



Herakles und Amazone. Zeus und Hera. Artemis und Aktäon. Athene und Gigant.

Fig. 340. Metopen vom Heräon in Selinunt. Kalkstein und Marmor. Palermo.

Bedeutender als die Giganten von Akragas zeugen für die sicilische Plastik dieser Periode vier Metopen des Heräons von Selinunt (E, S. 163). Sie sind in Kalkstein ausgeführt, aber die nackten Teile der weiblichen Figuren gemäß dem Prinzip der schwarzfigurigen Malerei (S. 156) in Marmor angestückt, dann das Ganze bemalt (Fig. 340. [40, 4—6, vgl. 3]). In einfachster, z. T. naiver Weise (z. B. Zeus, Heras Schönheit bewundernd) werden uns die Vorgänge deutlich vorgeführt; hie und da noch ein Anklang an Archaisches, aber dennoch stellen die Reliefs die letzte Stufe in der Entwickelung der selinuntischen Plastik dar.

Während aus Sicilien mit Ausnahme des Malers Damophilos von Himera kein Künstlername überliefert wird, hören wir etwas mehr aus Unteritalien, wo die vornehmen Geschlechter mit den sicilischen in gymnastischem und Rossesport wetteiferten. Dameas von Kroton schuf eine Statue seines Landsmannes Milon für Olympia, aber namentlich in Rhegion, an der festländischen Seite der Meerenge, ward sowohl die Malerei (Sillax) wie der Erzguß (Klearchos) geübt. Nach Rhegion weist auch der berühmteste Name des Westens, der des Pythagoras, der gleich seinem älteren Namensvetter, dem Philosophen, von der ionischen Insel Samos stammte und nach den damals außerordentlich bühenden Küsten Unteritaliens ausgewandert war. In Rhegion fand er seine neue Heimat, sein Wirkungskreis erstreckte sich aber keineswegs bloß über Großgriechenland und Sicilien, sondern er wetteiferte mit den berühmtesten Erzgießern seiner Zeit in Siegerstatuen für Olympia und Delphi. Besonderen Ruhm

erwarb neben seiner Siegerstatue des Leontiskos ein noch vortrefflicherer Pankratiast in Delphi; wir dürfen ihn uns in der für diese Verbindung von Ring- und Faustkampf typischen Stellung denken, die ein attischer Grabstein veranschaulicht (Fig. 341). Die Spannung in dem ganzen Bewegungsmotiv, das tastende Vorstrecken der Arme und des linken Fußes erinnern lebhaft an den verwundeten Philoktet desselben Künstlers (Fig. 342); auch der bogenschießende Apollon im Kampfe gegen den Drachen Python, den Pythagoras für Kroton arbeitete (Fig. 343), zeigt eine zwischen Ruhe und Bewegung schwebende Stellung, die für abschießende Bogenschützen typisch ward. In diesen Motiven, die ihn seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler Myron nahe



Fig. 341. Grabstein des Pankratiasten Agakles. Marmor. Athen.



Fig. 342. Philoktet. Gemme.



Fig. 343. Apollon als Pythontöter. Münze von Kroton.

rücken, bewährte Pythagoras sein Streben nach rhythmischer Bewegung, das die Kunstkritiker als ihm eigentümlich hervorhoben. Sie priesen ihn aber auch wegen seiner Proportionen, in denen er selbst Polyklet (s. u.) nicht nachstand: man möchte an die Zahlenspekulationen seines Namensvetters denken. Der Versuch die Proportionen in einer erhaltenen Statue (Fig. 347) nachzuweisen ist freilich nicht geglückt. Endlich war Pythagoras wegen seiner scharfen anatomischen Durchbildung, der Wiedergabe von Muskeln und Adern, geschätzt, Züge welche auch bei anderen Meistern dieser Übergangszeit wiederkehren, aber wie es scheint von den Kunstgelehrten bei ihm zuerst beobachtet wurden. Leider fehlt noch der Nachweis einer sicheren Statue, die uns von diesem bedeutenden Meister ein ganz greifbares Bild darböte.

Eine bedeutende Stelle nimmt schon in dieser Zeit der griechische Westen in der Münzprägung ein. Ältere Münzen wie die numi incusi von Sybaris (zerstört 510, Fig. 344 a) zeigen bei kräftiger Prägung auf der Rückseite noch das Hohlrelief. Silbermünzen vom sicilischen Naxos (Fig. 344 b) vereinigen die derben Züge des bärtigen Dionysos mit dem scharf gezeichneten Bilde eines am Boden sitzenden Silen mit einem Becher. Feinerer Sinn spricht aus der syrakusischen Münze (Fig. 344 c), die vorn, von Delphinen umgeben, die reizvoll archaischen Züge der bekränzten Siegesgöttin zeigt, während die Rückseite auf einen olympischen Sieg Gelons von 488 hinweist. Die ungewöhnlich große Münze (Damareteion, 10 Drachmen) verherrlicht den Sieg von Himera (480). So wirken ebenso die Zeitereignisse wie die großen Nationalspiele auf dies Gebiet der Kleinkunst ein.





Fig. 344 a. Münze von Sybaris. (Head.)





Fig. 344 b. Münze von Naxos, Sicilien. (Head.)





Fig. 344 c. Damareteion von Syrakus. (Head.)

Athen. Polygnot und die helladische Malerschule. Athen ward nach der gründlichen Zerstörung durch die Perser (479) in Eile nach dem alten Plane wieder aufgebaut, mit engen und krummen Straßen. Aber schon nach wenigen Jahren begannen die Bemühungen Kimons um die Ausschmückung der Stadt. Der Markt ward nach ionischer Art mit Hallen umschlossen, dazu mit Platanen bepflanzt, und draußen vor dem Haupttore, dem Dipylon, der Park der Akademie angelegt; manche Tempel wie das Anakeion (Tempel der Dioskuren) wurden wiederhergestellt, andere neu gegründet, z. B. das Theseion zur Aufnahme der von Skyros herübergeholten Gebeine des neuen Nationalheros Theseus. Alle diese Plätze und Bauten entbehrten nicht des plastischen Schmuckes. So galt es für eine Ehrenpflicht, die entführten Standbilder der Tyrannenmörder alsbald (477) durch eine neue Gruppe, von Kritios und Nesiotes, zu ersetzen (S. 174). Hegias war damit beschäftigt, die neu erstehenden Tempel mit Statuen zu versehen (Dioskuren nebst Söhnen für das Anakeion, Athena und Neoptolemos der Skyrier für das Theseion). Aber die Hauptaufgabe, soweit es öffentlichen Arbeiten galt, fiel in der kimonischen Zeit der Malerei zu, für die einer der größten Meister zur Verfügung stand.

Polygnotos, der Sohn Aglaophons, war einer Künstlerfamilie auf der Insel Thasos entsprossen, die, einst von Paros aus besiedelt, der nördlichsten Gruppe ionischer Niederlassungen

angehört. Ohne Zweifel hat auch Polygnot seine Anregungen von ionischer Seite her empfangen; dort blühte ja von alters her die Malerei (S. 140 ff.) und hatte sich schon zu großen Kompositionen aufgeschwungen (S. 142). Schon ehe seine Heimatinsel durch Kimon für den attischen Staat erworben ward (463), war Polygnot nach Athen übergesiedelt, vielleicht auf Veranlassung Kimons, als er Skyros besetzt (475) und den Kultus des Theseus in Athen neu begründet hatte. Polygnot fand reiche Arbeit, in die er sich vielfach mit anderen teilte. In Platää malte er zusammen mit dem vermutlich böotischen Onasias den aus der Beute der Schlacht



Fig. 345. Odysseus tötet die Freier. Attischer Becher. Berlin. (**Mon. ined. d. Inst.**)

errichteten Tempel der Athena Areia aus; Polygnot stellte Odysseus' Freiermord dar (vgl. Fig. 345), Onasias die Sieben gegen Theben. Auch im benachbarten Thespiä war Polygnot tätig. In Athen schmückte er unter anderem den Tempel der Dioskuren und das neue Theseus-heiligtum gemeinsam mit seinem ionischen Genossen Mikon mit Bildern aus der Geschichte dieser Heroen; an jenen, in dem auch die Argonauten dargestellt waren, mag ein ausdrucksvolles attisches Vasenbild (Fig. 346), an dieses ein anderes (Fig. 347. [90, 1]) erinnern, in dem Theseus ins Meer getaucht ist, um sich als Sohn Poseidons auszuweisen. Beide Meister, denen der Athener Panänos, Phidias' Bruder, zur Seite trat, erhielten sodann den ehrenvollen Auftrag, die von Kimons Schwager Peisianax am Markt errichtete Halle in eine „bunte Halle"



Fig. 346. Herakles schilt die Argonauten wegen ihrer Untätigkeit auf Lemnos.
Teilscene von einem Krater aus Orvieto. (Mon. ined. d. Inst.)



Fig. 347. Theseus Meerfahrt zu Poseidon und Amphitrite.
Vorderseite eines Kraters aus Bologna. (Mon. ined. d. Inst.)

(Poikile Stoa) umzuwandeln; Theseus' Amazonenkampf, die Eroberung Trojas, die besonders volkstümliche Marathonschlacht mit einer Fülle charakteristischer Züge bildeten eine zusammenhängende Trilogie attischer Ruhmestaten gegen die Barbaren, denen sich ein geringerer zeitgenössischer Sieg Athens und der Argeier über Sparta bei Önoe anschloß. Die dankbaren Athener belohnten den thasischen Meister mit dem Ehrenbürgerrecht. Am genauesten bekannt sind uns die beiden großen Gemälde, die Polygnot allein etwas später in Delphi im Auftrage der Knidier ausführte, in der von diesen erbauten Lesche, einem oblongen Gebäude, das aus einem von Hallen umgebenen Hofe bestand (Fig. 307, 55). Links und rechts vom Eingang waren, je auf drei zusammenstoßende Wandflächen verteilt, die Einnahme Trojas und Odysseus' Hadesfahrt in großen gedanken- und figurenreichen Gemälden, die sich an die beiden großen homerischen Epen anlehnten, geschildert: Werke, die in der griechischen Malerei etwa die Stelle der vatikanischen Freskenreihe Raphaels einnehmen. Zur Vervollständigung der Charakteristik sei noch angeführt, daß Polygnot und Mikon zugleich Bildhauer waren, ebenso wie Pythagoras und Phidias zugleich Maler. Auch in dieser Vielseitigkeit der Talente gleicht diese Zeit der Renaissance.



Fig. 348. Attische Kanne mit Umrißzeichnung auf weißem Grunde. Brit. Museum. (Newton.)

Diese Malerschule, die im Gegensatz gegen Kleinasien und den Peloponnes als helladische, später auch als attische bezeichnet ward, übte ihre Kunst ausschließlich in großen Wandgemälden, also in engem Anschluß an die Architektur. Auf hellem Grunde führten sie ihre Malereien in den alten vier Farben (Schwarz, Weiß, Rot, Gelb) aus, die sie aber durch Mischungen zu bereichern und, unter Hinzunahme einiger anderen Farben (Blau, Grün) für Einzelheiten, charakteristisch zu verwenden wußten. Licht und Schatten waren unbekannt, es war mehr eine Art bemalter Zeichnung; wir können uns ihre Wirkung einigermaßen durch attische weißgrundige Vasen vergegenwärtigen, deren Malereien bald in bloßen Umrissen (Fig. 348), bald mit Hilfe farbiger Flächen [91, 4] hergestellt sind. Diese der Freskotechnik entsprechenden bescheidenen Mittel erlaubten dennoch eine scharfe Charakterisierung, zumal bei der natürlichen Größe der Figuren. Die großen Wandflächen führten zu einer Kompositionsweise in mehreren, vielfach auf- und absteigenden Figurenreihen; daher verlegte Polygnot seine Vorgänge gern auf ansteigenden Boden, dessen wellige Linien erlaubten, einzelne Personen nur teilweise sichtbar werden zu lassen [90, 1]. Eine strenge aber schöne, ausdrucksvolle Zeichnung ward Polygnot nachgerühmt, dazu die von Aristoteles hervorgehobene ideale Ausprägung der einzelnen Charaktere, die ihn als einen „guten Charaktermaler“ erscheinen ließen; man erinnert sich der Gestaltung der Tragödie, wie sie eben damals von dem älteren Äschylos und dem jüngeren Sophokles ausgebildet ward. Endlich vermochte Polygnot große Figurenmassen zu wohlgeordneten und sinnvollen Kompositionen zu vereinen, die bald eine freie Symmetrie, bald feine Beziehungen der einzelnen Gruppen zueinander, bald deutlichen Fortschritt der Handlung erkennen ließen.

Im ganzen überwogen die Situationen bei Polygnot die lebhafteren Handlungen. Hoher Inhalt, zumeist der Heroensage entnommen, in der Nekyia unter Hervorhebung der damals blühenden Mysterien, paarte sich bei ihm mit großer und bestimmter Formgebung; diese Verbindung stellte ihn hoch über andere gleichzeitige Maler, wie den ebenfalls in Athen tätigen Jonier Dionysios von Kolophon, dessen Gestalten, so gut auch alles an ihnen gemalt war, sich doch nicht über die Wirklichkeit erhoben und hart wirkten (vgl. [88, 5]).

Polygnot ist der idealste Vertreter der kimonischen Zeit auf dem Gebiete der Kunst. Er nahm unter den Malern seiner Zeit eine Stellung ein wie der etwas jüngere, merklich von Polygnot beeinflußte Phidias unter den Bildhauern. Kein Wunder, daß seine Kompositionsart auch von einer Anzahl ungenannter Vasenmaler aufgenommen ward, denen wir die Anschauung mancher Einzelheiten verdanken (Fig. 342 ff.). Sie wirkte aber auch weiter, z. B. auf die wundervolle Argonautendarstellung, die noch zwei Jahrhunderte später in Rom der sogenannten ficoronischen Cista [90, 3] zu grunde gelegt ward, vielleicht auch nach Lykien hin ([54, 7. 8]), falls hier nicht etwa die für uns verschollene ionische Malerei des 5. Jahrhunderts, die Polygnot zur Seite ging, die Vorbilder bot.

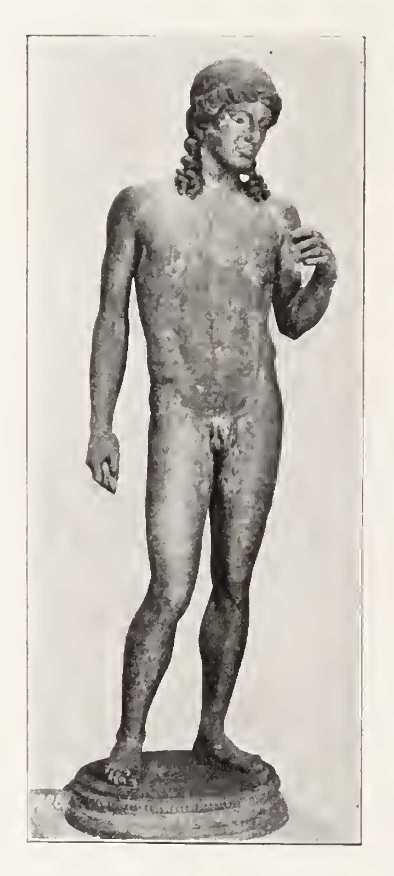


Fig. 349. Apollon aus Pompeji. Erz. Neapel.



Fig. 350. Apollon Choiseul. Marmor. Brit. Museum.

Kalamis. Unter den Bildhauern der kimonischen Zeit scheint neben dem jungen Phidias (s. u.) Kalamis derjenige zu sein, der für ideale Aufgaben am besten befähigt war und deswegen für die öffentliche Tätigkeit am meisten herangezogen ward. Er war von ungewisser Herkunft, sicher kein Attiker, vielleicht ein Böoter, ein überaus tätiger und vielseitiger Meister.

Neben Erz bearbeitete er auch Marmor und schuf Goldelfenbeinbilder, neben Siegerstatuen und Pferdefiguren (Viergespannen), die als vollkommen gepriesen wurden, Götterbilder und Frauengestalten, die auch noch in späteren Zeiten durch ihre zierlich anmutige Bildung und ihren sittigen Ausdruck gefielen (Aphrodite Sosandra). Fast scheint es, als ob die alte ionische Weise durch Kalamis ihre höchste Ausbildung erhalten hätte, doch ist es bisher nicht gelungen, außer dem ziemlich archaisch anmutenden Hermes als Widderträger (Kriophóros) eines seiner Werke mit Sicherheit nachzuweisen (vgl. die böotischen Terrakotten [42, 3. 4]). Bei seinen Frauen hat man sich an die oben (S. 183) besprochenen Frauen „olympischen" Stils oder die sogenannten Penelopestatuen (ebenda) erinnert gefühlt für die Jünglingsbildungen des Kalamis hat man bald an den delphischen Wagenlenker (Fig. 337), bald an den sogenannten Apollon Choiseul (Fig. 350) gedacht, doch fehlt es allen diesen Vermutungen an zwingender Kraft, und Kalamis ist bisher noch eine schattenhafte Gestalt, die des belebenden Bluttrunkes harrt. Einstweilen mag eine andere zusammenhängende Gruppe von Götterbildern dafür eintreten.



Fig. 351. Apollon.
Marmor. Kassel.



Fig. 352. Apollon, aus dem Tiberbette.
Marmor. Rom, Thermenmuseum.

Der gehobene Ernst dieser großen Zeit spiegelt sich in einer Reihe von Statuen Apollons, des hilfreichen Gottes[1] der seine übelabwendende Kraft in den Notzeiten bewährt hatte. Eine Erzstatue aus Pompeji (Fig. 349. [38, 10]), einst mit der Leier im linken Arm, scheint peloponnesischen Ursprungs und ist durch den zarten Linienfluß bemerkenswert. Der Ernst ist stärker ausgesprochen in dem sog. Omphalos-Apollon aus dem athenischen Theater und seinem geringeren, aber besser erhaltenen Genossen in London (Fig. 350). Die über die Stirn

herabfallenden Haare erinnern an die „Hestia Giustiniani“ [39, 6], an die Wettläuferin (Fig. 334) und die sog. Penelope (Fig. 335), an erstere auch der herbe Ernst. Da der Fundort des besten Exemplares athenischem Ursprunge günstig zu sein scheint, haftet sich an diesen Typus zumeist der Gedanke an Kalamis' Apollon Alexikakos („Übelabwender“). Die langen zierlich sich ringelnden Locken der älteren Weise bewahren zwei andere Typen, der sog. Mantuaner Apollon (auch in Paris) mit sinnendem Blick, und der Kasseler Apoll (Fig. 351); beide verleihen dem Gotte kräftigere Formen und bringen in der Erhabenheit des Auftretens und der Unnahbarkeit des Ausdruckes diesen Stil zur Vollendung. Den Gipfel dieser Apollonbildungen bezeichnet der sog. Thermenapollon (Fig. 352. [38, 3]), in vielen Stücken aus dem Tiberbett aufgefischt und leider nur mäßig ergänzt. Das schöne zur Seite geneigte Haupt, die in freiem Fluß auf den Nacken sich ergießenden Locken, der prächtig durchgearbeitete kräftige Rücken erklären es, daß man diese Götterbildung keinem geringeren als dem jugendlichen Phidias zuschreiben möchte (s. u.). Freilich ist es eine mißliche Sache, alle diese verwandten Werke bestimmten Urhebern oder auch nur Kunstschulen zuzuweisen, wo schriftliche Zeugnisse zu unbestimmt lauten oder uns ganz im Stiche lassen.



b



a

Fig. 353. Diskoswerfer nach Myron.

Myron. Von ganz anderer Art als Kalamis war der Halbattiker Myron von Eleutherä, vielleicht ein Schüler des Hageladas (S. 175). Er war der Vollender der dorisierenden Richtung in der attischen Kunst. Wie die Peloponnesier bildete er seine Gestalten regelmäßig aus Erz und war nach einer Seite bereits ein vollendeter Meister. Von seinen Werken ist die wegen ihrer Lebendigkeit besonders berühmte Kuh nicht nachweislich, andere offenbaren sich als der ideale Widerschein der Gymnastik und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energischer Kraftäußerungen, augenblicklicher Bewegungen auf der Schneide des

Moments auf die höchste Stufe. In manchen Punkten mit Pythagoras vergleichbar, übertraf Myron diesen an scharfer Lebendigkeit und an Kühnheit der Stellungen. Als bestes Beispiel gilt der in mehreren Marmornachbildungen erhaltene Diskoswerfer (Fig. 353). Der jugendliche Athlet ist in dem Augenblicke dargestellt, in dem er, mit der Rechten die schwere Scheibe schwingend, zum Wurf ausholt. Den Kopf dreht er, der gewaltigen Bewegung des rechten Armes folgend, zurück; der Körper ist vorgebeugt und weicht stark nach links aus, um der Scheibe freie Bahn zu schaffen; die linke Hand liegt leicht am Knie des fest auf den Boden auftretenden Beines, während das andere nachschleift. Nur eine Sekunde kann diese auf das höchste gespannte Aktion dauern: diese Sekunde hat Myron plastisch fixiert. Die Kühnheit des Motivs, das „Verdrehte" nach dem Ausspruch eines alten Kunstrichters, tritt besonders hervor, wenn man den Körper nicht nur in der reliefartigen Hauptansicht, sondern von vorn oder hinten betrachtet (Fig. 353 b. c). Die beste Nachbildung ist die Statue im Palaste Lancellotti, früher Massimi [50, 2]. Sie allein hat den Kopf bewahrt mit seinem für Myron charakteristischen



c



Fig. 354. Kopf des Diskoswerfers Massimi. Marmor. Rom, Palast Lancellotti.

Unterschiede zwischen der Vorderansicht und dem Profil; jene erscheint derb in den Formen, fast etwas verdrossen im Ausdruck, während dieses (Fig. 354) eine hinreißende Feinheit in Formen und Charakter offenbart. Auch der Schädelumriß ist für Myron charakteristisch, lang, mit stark hervortretendem Hinterkopf und scharfer Einziehung gegen den Nacken. Nicht minder berühmt war die Statue des Läufers Ladas, in höchster Anspannung der Bewegung und des Atems auf einen Fuß gestellt, gleich dem Merkur Giovanni da Bolognas: ein Motiv, das nur im Erzguß möglich ist. Die Nachbildung eines anderen berühmten myronischen Erzwerkes bietet eine Marmorstatue im Lateran, falsch als tanzender Satyr ergänzt (Fig. 355. [50, 1]). Sie stellt den Silen

Marsyas dar, wie er die von Athena weggeworfenen Flöten gefunden hat und darüber in staunende Freude ausbricht, zweifelnd, ob er zupacken oder die mit dem Fluche der Göttin beladenen Flöten liegen lassen soll. In der Schilderung dieses Zwiespaltes zeigt sich der myronische Charakter. Die Statue gehörte zu einer Gruppe, in der Athena und Marsyas einander gegenübergestellt waren, die Göttin anscheinend ganz ruhig, ernst, befehlend. Gruppen mit ähnlichen Gegensätzen waren auch sonst Myron eigen (Erechtheus und Eumolpos). Wir können einstweilen nur eine, aber eine besonders bezeichnende Seite seiner Kunst nachweisen, durch die er unter die größten Förderer und Virtuosen lebendiger Menschenbildnerei gestellt wird. Von seinen Götterbildern ist keines mit Sicherheit bekannt; es erscheint bedeutsam, daß, so viel wir wissen, Myron an den öffentlichen Aufgaben Athens nicht beteiligt war. Dagegen zog er eine Schule heran, die in perikleischer Zeit im Sinne des Meisters tätig war.



Fig. 355. Marsyas nach Myron (Arme falsch ergänzt). Marmor. Lateran.

Kunsthandel und Kunsthandwerk. Im 6. Jahrhundert war Athens Kunstausfuhr wesentlich auf die Erzeugnisse seiner Töpfereien beschränkt gewesen, die namentlich in Italien ihren festen Absatz fanden. Durch die Besetzung des Eingangs zum Hellespont in der peisistratischen Zeit wurden die Küsten des Pontos als neues Absatzgebiet gewonnen, das bisher den Joniern gehört hatte; ist doch ionische Goldware, vermutlich auf der alten Straße des Bernsteinhandels vom schwarzen Meere zur Ostsee (S. 8), bis in die Niederlausitz gelangt (Goldfund von Vettersfelde, Fisch, Schwertscheide, in Berlin). Je mehr nun der ionische Handel infolge der persischen Unterwerfung sank — von all der bemalten Tonware z. B., die dort im 6. Jahrhundert verfertigt und ausgeführt war (S. 140 ff.), erscheint seitdem keine Spur mehr —

und je beherrschender die politische Stellung Athens ward, desto fester faßte es überall auf den ionischen Spuren Fuß für seine eigenen Handelsverbindungen. Hiermit hängt zusammen, daß die Kunststadt Athen um praktischer Rücksichten willen das altertümliche Gepräge seiner Münzen (Athenakopf und Eule mit Ölzweig, Fig. 356) ebenso beibehielt wie die Etikette seiner panathenäischen Amphoren (Fig. 298). Attische Handwerker nahmen auch Rücksicht auf den Geschmack ihrer Kunden oder siedelten sich selbst in der Fremde an. Ob hier die griechischen Muster stets genau festgehalten wurden, ist fraglich. Wir wissen aus unserem eigenen Leben,



Fig. 356. Münze von Athen. (Head.)



Fig. 357. Silberne Amphora aus Südrußland.

daß sich z. B. französische Kunstarbeiter bei längerem Aufenthalt in England leicht von den heimischen Überlieferungen lossagen. Im ganzen und großen blieben aber doch im klassischen Altertum die Griechen wesentlich der gebende Teil und hoben die anderen Völker eher zu sich empor, als daß sie sich von ihnen herabziehen ließen. So haben besonders die Gräber skythischer Herrscher und Großen an der Nordküste des Pontos erlesenes Geräte von Silber und Gold geliefert, in denen griechische Kunst mit barbarischem Stoffe ringt; Waffen und prachtvoller Goldschmuck aus dem Königsgrabe Kul Oba bei Kertsch und anderen Gräbern bilden einen der größten Schätze des Petersburger Museums. Einen Ehrenplatz verdienen darunter ein goldener skythischer Köcher aus Nikopol und die ebendaher stammende silberne, zum Teil vergoldete Prachtamphora, wo streng stilisierte Ornamente und Tierszenen neben realistisch lebensvollen Szenen aus dem Steppenleben der skythischen Reiter auftreten (Fig. 357); ferner ein Gefäß von Weißgold (Elektros) mit skythischen Kriegsabenteuern aus dem Kul Oba.

Man würde sich aber sehr irren, wollte man alles Kunsthandwerk als attisches Monopol betrachten; an ihm, z. B. am Erzgeräte, haben alle Kunststätten teil. Einzelne Unterschiede der Formen, der Ornamente, der bildlichen Zutaten lassen sich wohl erkennen, aber gewisse Grundzüge haften an allen Erzeugnissen des griechischen Kunsthandwerks: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge tektonische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, wie es das Kunsthandwerk in der gotischen Periode tut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des riesigen Domes wiederholt; aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der

Architektur eine so wichtige Rolle spielen, werden auch in den Werken des Kunsthandwerks verwendet, die Profile, das Ornament, die dort die Aufgaben der Glieder so sprechend andeuten (S. 108. 156 ff.), kommen auch hier zur Geltung. Daß Kunst und Kunsthandwerk der Griechen (die von diesen kaum voneinander geschieden wurden), trotz aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige, in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, verleiht den kunstgewerblichen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und stempelt sie auch für die folgenden Weltalter zum Muster. Dabei spricht das Material ein gewichtiges Wort mit. So entsprechen der eigentlichen Natur des Erzes die aus Metallstäben gebildeten Träger, Ständer und Stützen. Die Kandelaber (Fig. 358), bald Kerzen- bald Lampenträger, zeigen am liebsten die Gestalt des kannelierten Säulenstammes. Sie pflegen, ihrem beweglichen Charakter gemäß, auf drei Tierfüßen zu ruhen, deren aufgerichteter und dann wieder niedergedrückter Oberteil in seiner Krümmung die elastische, gleichsam von innen bewegte Kraft symbolisiert. Am obersten Ende breitet sich der Schaft, die Aufnahme der Lampe vorbereitend, schalenartig aus und schließt mit einem Kranze überfallender Blätter. Eine ähnliche Bildung der Beine und des oberen zur Aufnahme eines Kessels dienenden Kranzes zeigen die Dreifüße, verschränkte Erzstäbe (Fig. 359), die gerade durch ihre einfache, den statischen Gesetzen unbedingt entsprechende Form das Muster einer festen, leichten und beweglichen Stütze darstellen. Die Gestalt mancher Ornamente, z. B. der Palmetten, weist dem Ursprunge nach in die Zeit des strengen Stils, etwa den Vasen polygnotischen Stils (Fig. 345 f.) entsprechend, jedoch verlangt die tektonische Verwendung des Ornaments auch in Zeiten freierer Kunstempfindung das Beibehalten einer gewissen Strenge.

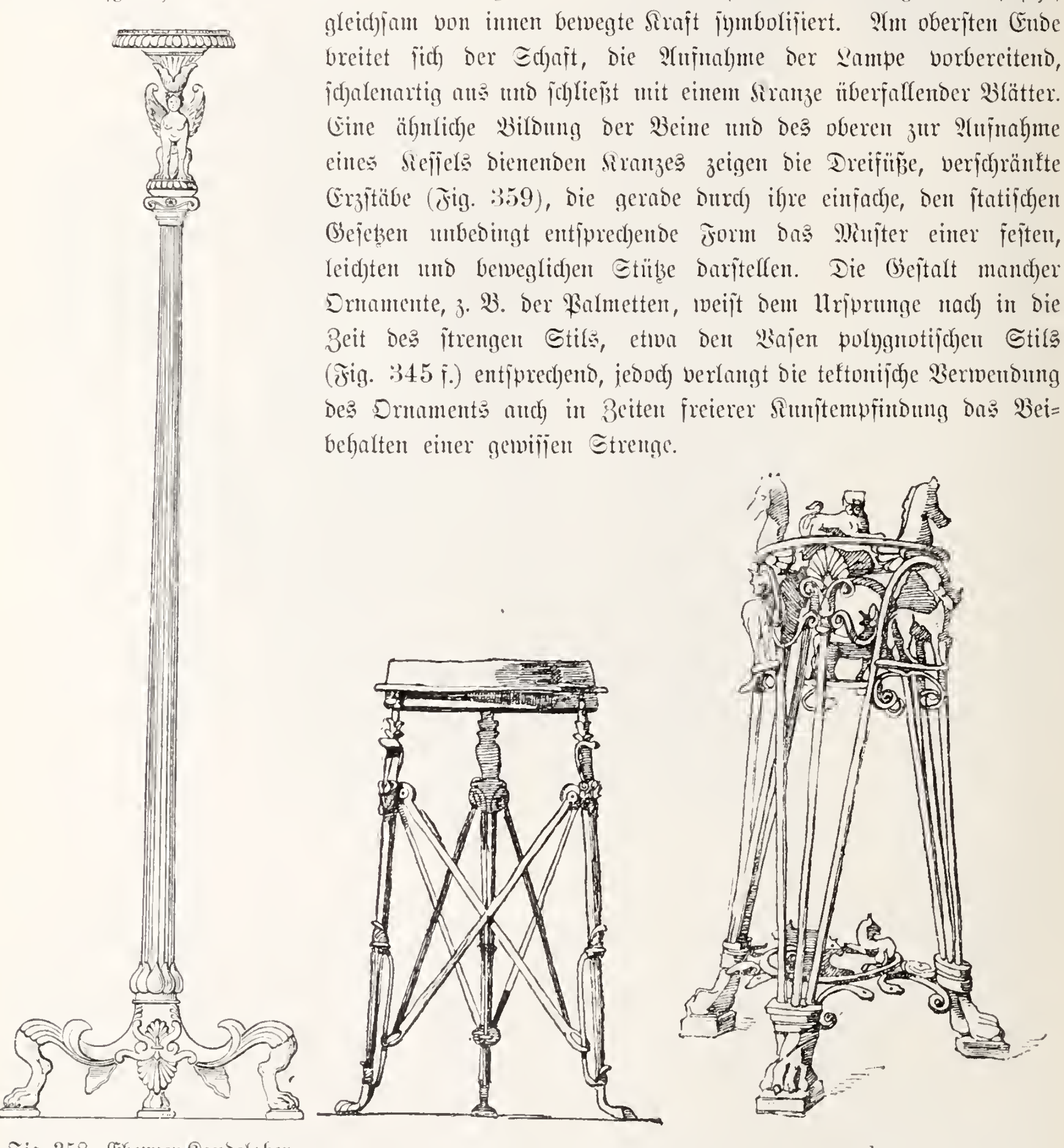


Fig. 358. Eherner Kandelaber aus Pompeji. Neapel.

a b

Fig. 359. Eherne Dreifüße.

7. Die perikleische Zeit.

Zeitverhältnisse. Seit Kimons Verbannung (460) war Perikles der leitende Staatsmann in Athen. Ein Jahrzehnt beständiger Kriege brachte freilich die Eroberung Äginas (457), aber auch viel wechselndes Kriegsglück in Ägypten und Böotien. Die Vollendung der von Kimon begonnenen Burgmauer und der langen Mauern, die die Hauptstadt mit dem Peiräeus verbanden, bildete das nächste Erfordernis. Erst nach dem fünfjährigen Waffenstillstand mit Sparta (451) konnte Perikles seinen Plan, Athen auch zur künstlerischen Hauptstadt Griechenlands zu machen, in Angriff nehmen; die Überführung des Bundesschatzes von Delos nach Athen (450) bot die Mittel dazu. Freilich brach der Krieg noch einmal aus und nur mit Mühe bezwang Perikles das abgefallene Euböa (446). Aber seit den Friedensschlüssen mit Sparta (445) und mit Persien war den großen künstlerischen Unternehmungen, wenn auch erst nach Beseitigung der heimischen Opposition (Thukydides), freie Bahn eröffnet. Während die bedeutendsten Geister Griechenlands, vor allem Joniens, im perikleischen Athen zusammenströmten und Sophokles die tragische Bühne beherrschte, verfolgte Perikles mit voller Kraft sein Ziel, zugleich dem Volke lohnende Arbeit zu schaffen und „das Schöne ohne Prunk zu pflegen". Und „wie immer, wo die Knotenpunkte weltgeschichtlicher Entwickelung sich bilden, trafen die rechten Kräfte mit den rechten Männern, solche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zusammen". Dabei kam es Athen zu gute, daß von den dorischen Kunstrivalen Korinth seit lange untätig, Ägina unterworfen war und nur das mit Athen befreundete Argos sich auf der Höhe hielt; auch im Osten und im Westen war es still. So waren die unzähligen Bäche althellenischer Kunst zu zwei Strömen vereinigt, die nebeneinander hinflossen, nicht ohne gelegentlich ihre Gewässer zu mischen.

Der junge Phidias. In scharfem Gegensatze gegen die kimonische Zeit, wo Polygnots überragende Größe der Malerei die führende Stellung sicherte, tritt diese Kunst in der perikleischen Zeit auffällig zurück. Es ist vielleicht die einzige Periode der griechischen Kunstgeschichte, wo neben der Baukunst die Skulptur die erste Stelle einnimmt. Der Mann, der dies bewirkt hat, ist Phidias. Ihm gelang es, alle bisher erworbenen Kunstmittel, ionische, dorische, selbstgewonnene, zu den höchsten Leistungen, wie sie das perikleische Athen erheischte, zusammenzufassen.

Phidias, des Charmides Sohn, war Athener von Geburt. Nicht bloß die eine oder die andere Seite der plastischen Kunst beherrschte er vollkommen, ihm stand vielmehr die umfassendste Schöpferkraft zu Gebote. Zur Naturwahrheit und lebendigen Auffassung gesellte sich tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Erhabene, ohne Zweifel genährt durch den Einfluß Polygnots (S. 189 ff.), mit dem Phidias als Jüngling zusammen in Platää arbeitete und dessen Meisterwerke er in Athen und Delphi bewundern konnte. Der Harmonie seiner mannigfachen Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen reichen Künstlerkreis um sich sammelte und nicht nur an der Spitze der attischen Schule stand, sondern als der erste Bildhauer der alten Welt gepriesen ward. Über seine Lebensverhältnisse und sein von der Sage umwobenes Lebensende fehlen ganz gesicherte Nachrichten. Seine Geburt dürfte wohl etwas vor die Zeit der Schlacht von Marathon fallen. Als er von Perikles mit der plastischen Ausschmückung des Parthenon, an die sein Ruhm am unlöslichsten geknüpft ist, betraut wurde (447), hatte er bereits eine reiche künstlerische Tätigkeit hinter sich. Die Aufstellung des Bildes der Athena im Parthenon fand im Jahre 438 statt. Neid und Scheelsucht seiner Landsleute, auch wohl politische Parteileidenschaft, verdarben ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke; statt des Dankes traf ihn die Anklage der Veruntreuung von

Elfenbein oder Gold, und er wanderte ins Gefängnis. Nach der bestbezeugten Angabe verließ er die undankbare Heimat um in Olympia die Zeusstatue zu schaffen; nach einem anderen Berichte wäre er 438 im Gefängnis an Krankheit gestorben, wo dann seine Tätigkeit in Olympia schon vor die Schöpfung der Parthenos, etwa in die fünfziger Jahre, fallen würde. Scheint auch bei letzterer Annahme manches sich leichter zu fügen, so liegt doch kein durchschlagender Grund vor, dem besser beglaubigten Berichte den Glauben zu versagen.



Fig. 360. Matteische Amazone (ergänzt). Marmor. Vatikan.



Fig. 361. Die lemnische Athena nach Phidias. Marmor. Dresden, Kopf in Bologna.

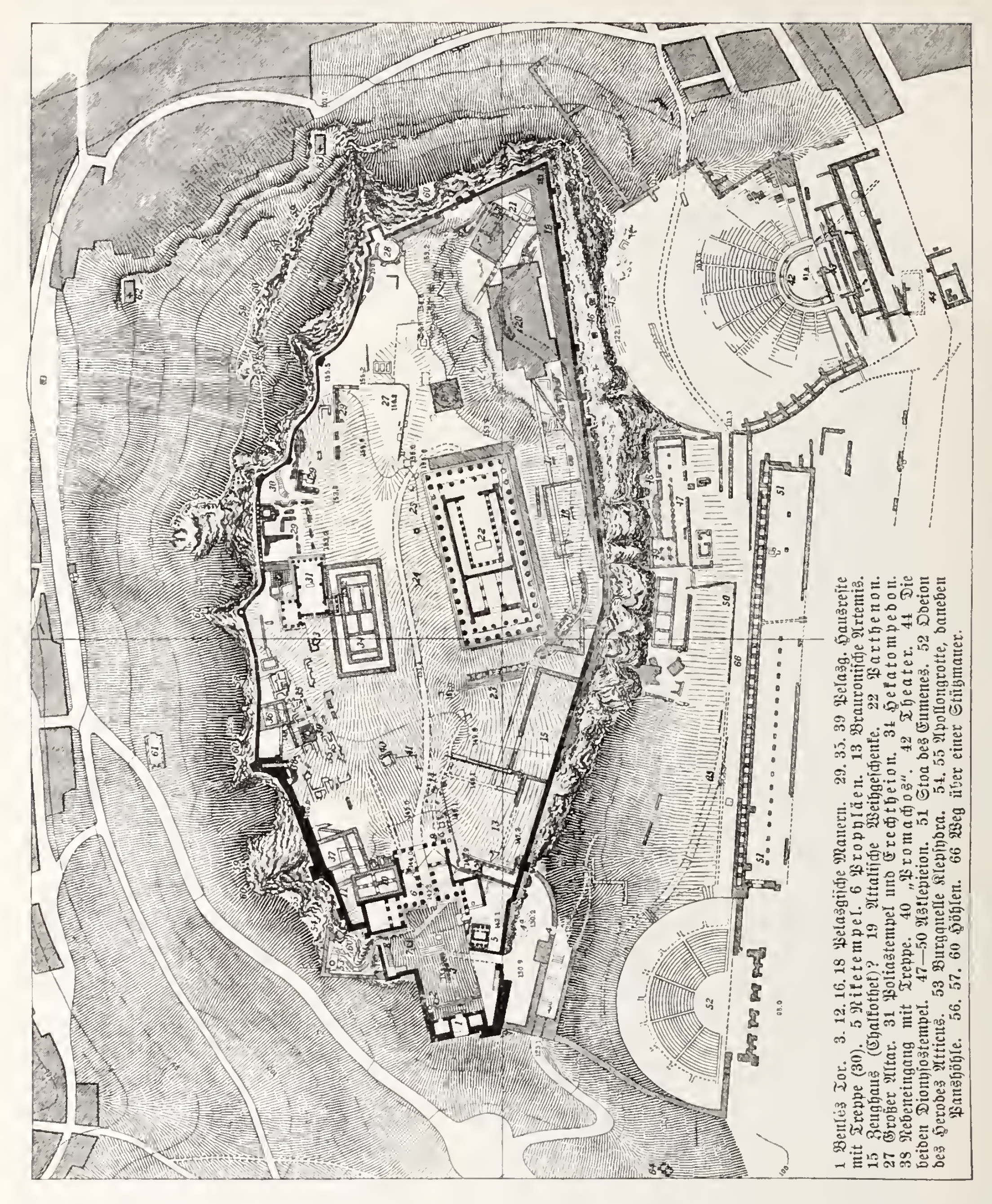
Daß Phidias den alten Erzgießer von Argos, Hageladas, zum Lehrer gehabt habe, beruht nur auf einer späten unzuverlässigen Notiz (S. 175), sicher ist dagegen sein Schülerverhältnis zum attischen Meister Hegias, der mehr als andere Künstler der Perserzeit Götterbilder schuf (S. 188). Wahrscheinlich hat Phidias auch peloponnesische Einflüsse in sich aufgenommen, wie man denn in der achäischen Bergstadt Pellene ein angebliches Jugendwerk von ihm, eine Athena,

zeigte. Alle Techniken waren ihm geläufig, der peloponnesische Erzguß, die ionisch-attische Skulptur in Marmor, die „chryselephantine“ Plastik in Gold und Elfenbein, die sich hauptsächlich im Peloponnes entwickelt hatte (S. 154 f.): über einen festen Holzkern wurden fein getriebenes Goldblech und für die nackten Teile dünne Platten von Elfenbein gelegt, die man künstlich zu schmeidigen und zu biegen verstand. Die Farbenwirkung dieser Verbindung ist überaus harmonisch; sie ward durch Emaileinlagen auf dem bald glatt bald matt behandelten Golde noch erhöht. Vergoldetes Holz und Marmor (Pellene, Platää) waren nur ein sparsamer Ersatz für jene glänzenden aber auch sehr kostbaren Stoffe. Endlich war Phidias in seiner Jugend auch Maler, wie sein Bruder Panänos (S. 189), gewesen und wußte seinen größeren Kompositionen einen malerischen Zug zu sichern; noch im Inneren des Schildes der Parthenos fügte er zur farbigen Plastik Malerei hinzu.

Phidias' ältere Werke gehören noch der Verherrlichung der Perserkriege an, die er als Kind erlebt hatte. Für die Athener schuf er zum Gedächtnis des marathonischen Sieges eine große Erzgruppe, die in Delphi aufgestellt ward (Fig. 307, 8), für die gesamten Hellenen die aus vergoldetem Holz und Marmor zusammengesetzte Athena Areia in dem Siegestempel zu Platää (S. 189). Den Stil seiner Jugend glaubt man in dem sogenannten Thermenapollon zu erkennen (Fig. 352); man möchte darin den Apollon der delphischen Gruppe erblicken, der nebst Athena dem Sieger Miltiades zur Seite stand, von einem Kranz attischer Heroen umgeben. Aphrodite hat Phidias mehrmals, sowohl in Marmor, wie in Gold und Elfenbein, gebildet. Eine für Ephesos geschaffene Amazone wird wohl mit Recht in der sog. matteischen Amazone (Fig. 360) und ihren Genossinnen [52, 7] erblickt, die, richtig ergänzt, nicht verwundet wie die Amazonen des Polyklet und Kresilas (Fig. 392. 402), sondern in ihrer Vollkraft dargestellt war: mit einem Stab in den Händen schickt sich die schlanke Jungfrau zu kraftvollem Schwung aufs Pferd an. In der Gewandung erinnert manches an die Statuen vom Parthenon; der zugehörige Kopf, der wegen der Feinheit des Mundes und wegen des schönen Halses gerühmt ward, ist leider noch nicht mit Sicherheit gefunden.

Von den athenischen Werken aus Phidias' reifer Zeit standen drei Statuen der Athena auf der Akropolis. Die eine, von Erz, unter dem irreleitenden und ganz späten Namen der Promachos (Vorkämpferin) allbekannt, in überragender Größe, hatte ihren Platz zwischen Propyläen und Erechtheion (Fig. 362, 40), in voller Wehr aber in ruhiger Haltung den Eingang zur Burg bewachend (Fig. 363); ihr vergoldeter Helmbusch und ihre Lanzenspitze waren schon vom Meer aus sichtbar und machten sie zum Wahrzeichen der Burg. Manche haben sie in der überlebensgroßen Athena Medici [43, 8] wiederfinden wollen. Die andere, etwa um 450 von attischen Kolonisten in Lemnos geweiht und daher „die Lemnierin“ benannt, war ebenfalls aus Erz gebildet, bedeutend kleiner als jene, aber um ihrer besonders anmutigen Schönheit willen gerühmt. Sie ist neuerdings mit größter Wahrscheinlichkeit in erhaltenen Kopien wiedererkannt worden (Fig. 361). Einst den Helm auf der aufgebogenen Rechten haltend, wirkt sie durch die ungewöhnliche Schönheit des entblößten Hauptes und durch seine energische Wendung höchst anziehend. Letztere ist älteren Vorbildern entlehnt (Fig. 337. 349—352), wo sie, wenn auch selten in gleicher Stärke angewandt (Fig. 336), dazu diente die Vorderansicht belebter zu gestalten. Die dritte Athena des Phidias auf der athenischen Burg war die Göttin im Parthenon.

Die Akropolis von Athen (Fig. 362. 363. [14, 4]). Die persische Zerstörung vom Jahre 479 hatte auf der athenischen Burg einen Trümmerhaufen zurückgelassen; nur die beiden Athenatempel, der alte Tempel und das Hekatompedon (S. 153), waren, wenn auch beschädigt, so doch benutzbar geblieben. Schon bald entstand ein doppelter Plan, auf der höchsten Stelle



1 Beulés Tor. 3. 12. 16. 18 Pelasgische Mauern. 29. 35. 39 Pelasg. Hausreste mit Treppe (30). 5 Niketempel. 6 Propyläen. 13 Brauronische Artemis. 15 Zeughaus (Chalkothek)? 19 Attalische Weihgeschenke. 22 Parthenon. 27 Großer Altar. 31 Poliastempel und Erechtheion. 34 Hekatompedon. 38 Nebeneingang mit Treppe. 40 „Promachos". 42 Theater. 41 Die beiden Dionysostempel. 47—50 Asklepieion. 51 Stoa des Eumenes. 52 Odeion des Herodes Atticus. 53 Burgquelle Klepsydra. 54. 55 Apollongrotte, daneben Panshöhle. 56. 57. 60 Höhlen. 66 Weg über einer Stützmauer.

Fig. 362. Plan der Akropolis von Athen. Nach Kaupert und Kawerau. (Curtius.)

der Burg einen neuen großen Tempel zu errichten und durch festere und höhere Ummauerung des Burgfelsens die Akropolis zugleich sicherer und geräumiger zu machen. Der Tempel gedieh kaum über die Fundamente hinaus, die Mauer ward zu drei Vierteln von Kimon, die östliche Hälfte der Nordmauer von Perikles erbaut. Dieser legte schon 457, nach dem Fall Äginas, einen zusammenhängenden Plan vor, alle von den Persern zerstörten Heiligtümer wieder=aufzubauen und besonders die Akropolis aus einer Festung in einen großen Festplatz umzuwandeln. Das Volk genehmigte zwar den Plan, aber erst bei friedlicheren Verhältnissen und nach Verlegung des Bundesschatzes nach Athen (450) konnte Hand ans Werk gelegt werden. Phidias und der Baumeister Iktinos wurden mit der lohnenden Aufgabe betraut.



Erechtheion. T. d. Roma. „Promachos". Parthenon. Brauronion. Niketempel. Alter Eingang.
Agraulosheiligtum. Pansgrotte. Apollongrotte. Klepsydra. Propyläen (Treppen spät, südl. Flügel unrichtig). „Beuléſches Tor" (römisch).

Fig. 363. Ergänzte Ansicht der Akropolis von Nordwesten (nach Fr. Thiersch).

Damit beginnt die Glanzperiode der athenischen Architektur, mit der die Plastik Hand in Hand ging. Wie in der attischen Poesie die Errungenschaften der dorischen und der ionischen Poesie verbunden und durch attischen Geist geeinigt und gehoben, wie sogar sprachliche Formen der anderen Dialekte als dichterische Ausdrucksmittel verwandt werden, so übernimmt auch in der Baukunst Athen das Mittleramt. Der attische Stil hat die Einseitigkeiten des dorischen und des altionischen Stiles abgeschliffen und beide dadurch auf eine höhere Stufe gehoben, daß in der dorischen Architektur die Zierglieder vermehrt, das Herbe und Starre, die vorwiegende Richtung der Einzelglieder auf den Zweck des Ganzen gemildert, in der ionischen Architektur dagegen der Ungebundenheit der einzelnen Teile Schranken gesetzt und sie mehr als organische Glieder, zusammenhängend und aufeinander bezüglich, aufgefaßt wurden. Es ist ganz bezeichnend, daß in Athen zuerst die beiden Baustile in demselben Gebäude vereinigt wurden (Parthenon, Propyläen), ja daß der attische Baumeister Iktinos sogar auch den neuen korinthischen Stil hinzufügte (Bassä). Von höchster Bedeutung war es sodann für die feine Ausbildung der attischen Kunst, daß die bisher nur sparsam benutzten pentelischen Marmorbrüche nunmehr voll ausgenutzt wurden. Im Westen und im Peloponnes hatten bloß verschiedene Kalksteine für Bauwerke zu Gebote gestanden, während der Osten sich von jeher des Marmors bediente; jetzt trat auch Attika mit diesem edelsten Material in die Schranken.

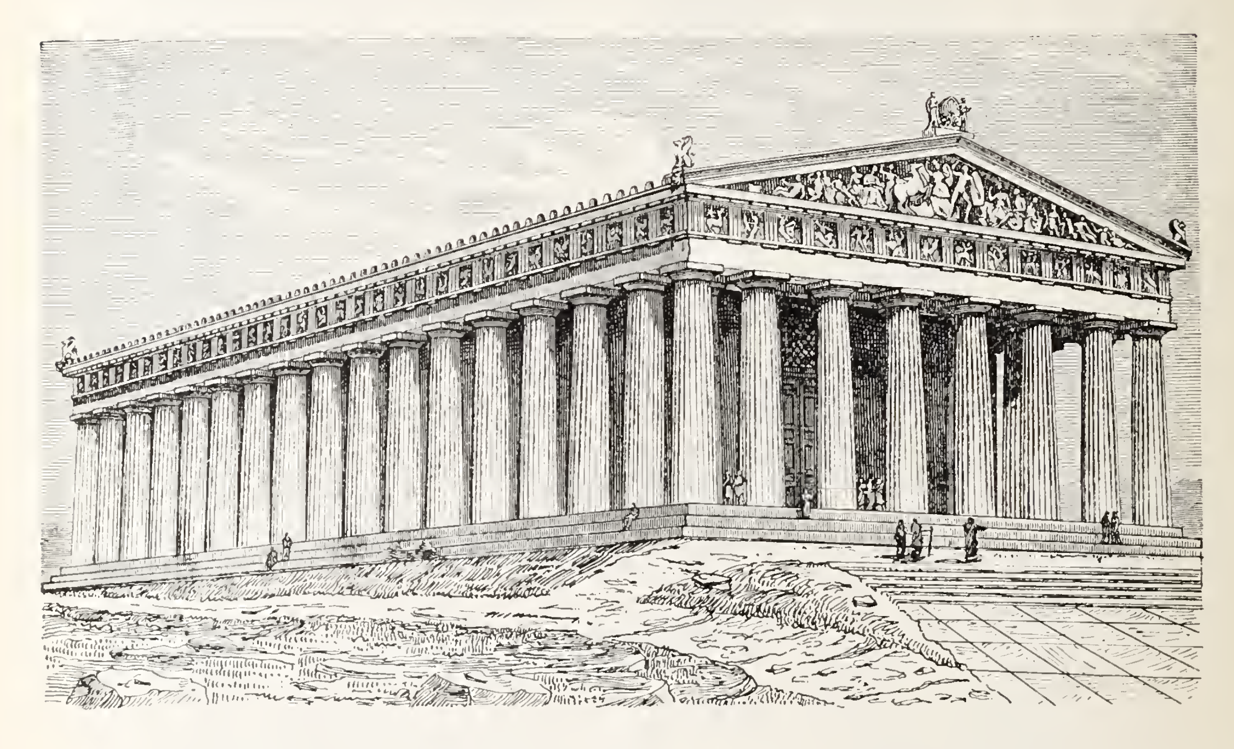


Fig. 364. Der Parthenon von den Propyläen aus gesehen. (Nach Fr. Thiersch.)

Der Parthenon. Die nächste und größte Aufgabe war der Bau des Parthenon, für den jenes ältere Fundament benutzt, aber etwas erweitert ward; er sollte als prächtigerer Ersatz für das seiner Ringhalle beraubte und zum Untergang bestimmte Hekatompedon dienen. Der „große Tempel" oder Parthenon, der Athena mit dem volkstümlichen Beinamen Parthenos („Jungfrau") geweiht, ragte, zwölf Meter höher als die Propyläen belegen, mächtig über alle Bauten der Burg empor (Fig. 364. [14, 1]). Er war das Meisterwerk des Iktinos; die überaus sorgfältige Ausführung leitete Kallikrates. Der Bau nahm neun Jahre (447—438)

in Anspruch, die Vollendung seines Skulpturenschmuckes noch weitere sechs Jahre. Der aus schönem pentelischen Marmor errichtete Tempel ist 31 Meter breit und $69^1/_2$ Meter lang, zeigt also, gegenüber den gestreckteren Grundrissen der älteren Zeit, das mustergültige Verhältnis von 4 zu 9 (Fig. 365, vgl. S. 113). Mit der Eingangsseite nach Osten gerichtet, war der Tempel allseitig von einer schmalen Säulenhalle umschlossen, die an den Giebelseiten je acht (eine nicht unbedingt lobenswerte Neuerung), an den Langseiten je siebzehn Säulen dorischer Ordnung von den schönsten Verhältnissen und wunderbar vollendeter Technik zeigt. Die Höhe der Säulen beträgt nahezu elf untere Säulenhalbmesser. Die Kapitelle sind weniger profiliert als die olympischen; an den Antenkapitellen und über dem Triglyphon dringen ionische Astragale in die dorischen Formen ein. Das Tempelhaus umfaßte gegen Osten den Pronaos, eine sechssäulige Vorhalle, und den etwa 29 Meter langen Hauptraum (Hekatompedos Neos), gegen Westen einen durch eine Mauer vom Hekatompedos geschiedenen, bedeutend kleineren Raum (Parthenon, d. h. „Jungfrauengemach", im engeren Sinne, auch wohl zum Opisthodom gerechnet); er war nur durch die hintere Halle (Opisthodom) zugänglich. Die Gestaltung der wenig tiefen Vorhallen als prostyl, anstatt der gewöhnlichen Antenform, macht sie heller und luftiger, zur Ausstellung von Weihgeschenken wie zur Besorgung von Amtsgeschäften geeigneter; sie waren

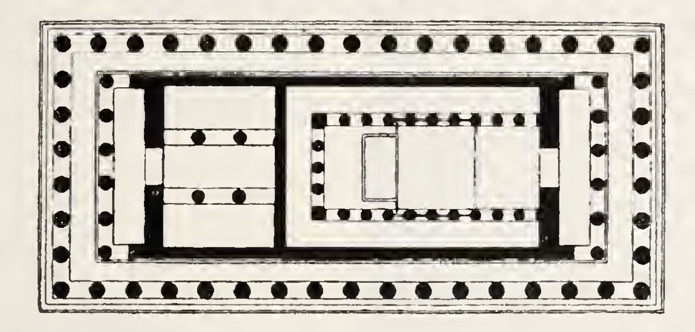


Fig. 365. Der Parthenon. (Durm.)

durch hohe Gitter zwischen den Säulen abgeschlossen. In der großen Cella liefen auf drei Seiten dorische Säulen (an den Ecken Pfeiler oder „attische Säulen") in doppelter Reihe übereinander, den Mittelraum mit dem kolossalen Goldelfenbeinbilde der Athena Parthenos wirksam abschließend (Fig. 367). Die Durchführung der Säulenhallen und Galerien auch im Hintergrunde ist neu, vor allem aber bedeutet die Weiträumigkeit der ganzen Cella, sowohl des Mittelschiffes wie der Seitenschiffe, einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber den schmalen, engen Cellen der streng dorischen Tempel, z. B. in Olympia, wo die gleiche Aufgabe, einem mächtigen Kolossalbilde seinen angemessenen Raum zu schaffen, viel unvollkommener gelöst war. Eine hölzerne Kassettendecke spannte sich über dem Hekatompedos wie über dem „Parthenon" aus. Letzterer Raum, durch vier ohne Zweifel ionische Säulen in drei Schiffe geteilt, war zur Aufnahme der heiligen Schätze, seine Vorhalle für die damit verbundenen Geschäfte bestimmt. Mag auch der Parthenon an Wucht seiner Bauglieder und an Mächtigkeit der Gesamtwirkung hinter dem olympischen Zeustempel zurückstehen: an Schönheit des Materials, Feinheit der Formen [14, 3], Harmonie des Ganzen, Reichtum des bildnerischen Schmuckes überragt der athenische Tempel in seiner beherrschenden Lage weit seinen Genossen in der Alpheiosniederung.

Phidias eigenster Anteil an dem Tempel war das große Bild der Göttin aus Gold und Elfenbein. Von der Gestalt der Athena Parthenos geben uns vor allem zwei in Athen ausgegrabene Marmorstatuetten einen annähernden Begriff. Die kleinere, 1859 gefunden und nach ihrem Entdecker Charles Lenormant benannt, ist nur erst angelegt; sie gibt einzelne



Fig. 366. Marmorstatuette der Athena Parthenos. Athen.



Fig. 367. Athena Parthenos in ihrer Cella. (Luckenbach.)



Fig. 368. Athena Parthenos. Gemme des Aspasios. Wien.

Teile des Originals ganz flüchtig, andere, wie die Reliefs außen am Schilde, mit Betonung von Einzelheiten wieder. Die andere etwa einen Meter hohe Statuette (Fig. 366. [43, 2]) kam 1880 zum Vorschein; sie stammt zwar ebenfalls aus später Zeit, hat aber den Vorzug eines gleichmäßigen und allem Anscheine nach auch engeren Anschlusses an das Original. Spuren der Vergoldung sind sichtbar. Die Göttin steht aufrecht in ruhig gemessener feierlicher Haltung, in voller Übereinstimmung mit der architektonischen Umgebung (Fig. 367). Während das rechte Bein fest auf dem Boden steht, ist das linke leicht gebogen und leise zurückgesetzt. Dadurch kommt eine größere Freiheit in die Bewegung und ein schöner Gegensatz in das Gefälte des einfach gegürteten Peplos mit seinem Überschlag. Hals und Schultern deckt die schuppige Ägis mit dem Medusenhaupte, den Kopf schmückt ein reich verzierter Helm mit dreifachem Busche. Kopf und Helm sind am treuesten in der trefflichen Gemme des Aspasios in

Wien wiedergegeben (Fig. 368), die manches deutlich erkennen läßt, was in den Marmorstatuetten beiseite gelassen worden ist (vgl. [43, 6]). Der linke Arm ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, außen mit dem Amazonenkampf in Relief [43, 4], am inneren Rande mit einer gemalten Gigantomachie geschmückt; unter den Kämpfern gegen die Amazonen wollte man schon früh Perikles und den kahlköpfigen Phidias erkennen. Unter dem Schilde bäumt sich die große Burgschlange empor, die im Tempel der Polias hauste; dazu kam einst noch die lange Lanze, an die Schulter gelehnt. In der vorgestreckten Rechten hält Athena die geflügelte Nike. Als Stütze für die Hand mit der Nike diente eine starke Säule, bei den riesigen Verhältnissen des Werkes wohl ein unentbehrlicher Behelf, der aber zugleich das für diese Seite notwendige und den Steilfalten des Chitons angepaßte Gegengewicht gegen Schild und Schlange der anderen Seite bot. Die hohen Sohlen der Schuhe waren mit Kentaurenkämpfen, die Basis mit der Schmückung Pandoras, der griechischen Eva, durch Athena und die anderen Götter verziert: das ganze Menschengeschlecht steht in der Pflege und unter dem Schutze der Göttin. So umgibt eine reiche Umrahmung das selbst einfache Bild, das, etwa zwölf Meter hoch, der symmetrischen Architektur angepaßt war, innerhalb dieser aber eine ringsum freie Aufstellung erhalten hatte. Wenn auch die zahlreichen Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verraten, so herrscht doch selbst in ihnen ein weihevoller religiöser Zug. Hier liegt mehr vor als ein bloßes Anbequemen an die durch Überlieferung geheiligte Tempelbildnerei und eine äußere Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes; es spricht sich auch die persönliche Gesinnung des Künstlers aus, in dem eine ehrfürchtige Scheu vor den alten segensvoll über Athen waltenden Göttern lebte und eine noch ungebrochene fromme Empfindung lebendig war. So, mit dem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit, hat die hellenische Bildung zur Zeit des Äschylos und des Sophokles, Pindars und Polygnots die olympischen Götter aufgefaßt.

Die Statue der Göttin ward ergänzt, ihr beziehungsreicher Schmuck weiter ausgeführt in einer dreifachen Reihe von Marmorskulpturen, die sich der äußeren Architektur des Tempels einreihten. Sind sie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Meisters, so sind sie doch sicherlich unter seiner Leitung entstanden, großenteils von ihm komponiert, vielleicht auch teilweise modelliert worden. Die Ausführung übertrug er den zahlreichen Gehilfen, die von allen Seiten in Athen zusammenströmten, darunter Künstlern ersten Ranges. Der bisher nur spärlich verwendete heimische Marmor vom Pentelikon ward zum erstenmal in großem Maßstabe für die Skulptur wie für die Architektur benutzt. Mit einer weder vorher noch nachher wieder erreichten Vollständigkeit ward jeder verfügbare, d. h. zu keiner architektonischen Funktion dienende Platz am Tempel mit Skulpturen gefüllt, in diesen der reine Marmorstil verkörpert. Über der vollendeten Formenschönheit der Einzelleistungen vergißt man nur zu leicht den tiefen poetischen Sinn, mit dem das Ganze erdacht ist und der dem Werke seine große volkstümliche und künstlerische Bedeutung verlieh. Athena, Zeus' eingeborene Tochter und die Herrin Attikas, ihre Macht, ihr siegreiches Auftreten unter Göttern und Menschen, die Gnaden, die sie den Griechen und besonders den Athenern erwiesen, die dankbare Huldigung, die die Athener ihr dafür darbringen, das alles bildet den Gegenstand der plastischen Schilderung. Es ist ein Zyklus von Ideen, würdig des Polygnot, des großen Lehrmeisters des Phidias.

Wie Athena am Gigantenkampfe teilnahm, wie die Athener unter Theseus' Führung die Kentauren und die Amazonen besiegten, wie Athenas Schutz sich den Griechen im trojanischen Kriege hilfreich erwies, das erzählten, zum Teil im Anschluß an den polygnotischen Freskenzyklus der Stoa Poikile (S. 191), die 92 Metopenreliefs, der älteste Teil des plastischen Schmuckes, noch aus den vierziger Jahren stammend. Der Künstler hat weit ausgegriffen und die Athener siegreich daheim wie draußen, in Abwehr und Angriff, dargestellt. So mannigfach

aber auch der Inhalt sich gestaltet, so ist doch überall die Beziehung auf die Göttin, die in der Verteidigung des Olympos gegen die Erdsöhne das Vorbild für alle Barbarenkämpfe gegeben hatte, gewahrt und dadurch ein festes Band um den ganzen Darstellungskreis geschlungen. Der Grad der Erhaltung der einzelnen Metopen ist verschieden, ebenso der Grad der künstlerischen Durchbildung, was bei der notwendigen Mitwirkung zahlreicher Hände unausbleiblich war. Darin liegt eben ein besonderes Interesse der Metopen; denn an ihnen läßt sich stufenweise die allmähliche Erziehung der einzelnen Mitarbeiter zur Formensprache des Meisters verfolgen. Einigermaßen gut erhalten sind allein die Metopen der Südseite mit Kentaurenkämpfen, denen die beiden Proben (Fig. 369), der in wildem Triumph über den Leib des niedergeworfenen Gegners dahinsprengende Kentaur und der den Kentauren beim Schopfe packende, den einen Fuß aufsetzende und zum Schlag ausholende Jüngling mit dem großen Mantel (Theseus?) entlehnt sind. Letzterer hat ein treffliches Gegenstück in dem andringenden Jüngling [44, 6]. Diese drei Metopen gehören zu den vollendetsten; anderswo begegnen wir noch archaischer Gelassenheit und Formenstrenge [44, 4. 5] oder noch nicht ganz überwundenem Ungeschick [44, 3]. Man ahnt, wie schwierig es sein mochte, so verschiedene Kräfte für den neuen Stil zu erziehen.

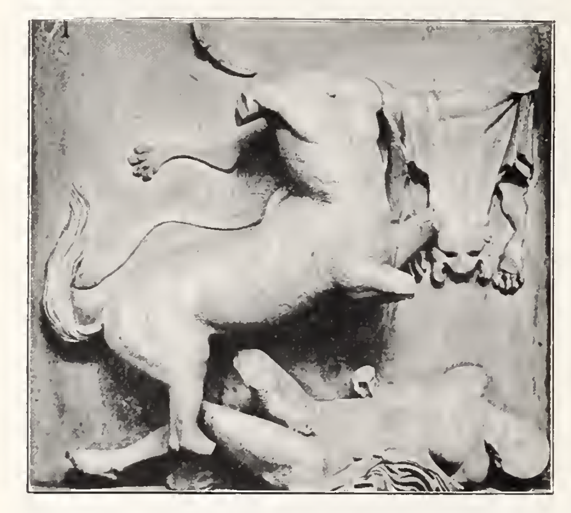




Fig. 369. Metopen von der Südseite des Parthenon.

Vielleicht entstand erst während des Baues der Gedanke, den unter Athenas Schutz errungenen Waffenerfolgen ein Gegenbild gegenüberzustellen, welches die Dankbarkeit der Athener gegen ihre Schutzherrin bezeugen sollte. Das ist die Aufgabe des berühmten Frieses [46, 5—7. 47], der innerhalb der Ringhalle das Tempelhaus umzog. Es scheint, daß zuerst ein bloßer Metopenfries über Pronaos und Opisthodom, wie in Olympia (S. 181), im Plane gelegen habe; in einer glücklichen Stunde wich er dem zusammenhängenden Friese, wie er sonst eher dem ionischen Stil eigen ist, und es entstand so eines der vollendetsten Kunstwerke der Welt. Der Fries zog sich um die Cellawand in der Höhe der äußeren Triglyphen (vgl. Fig. 212) in ganz flachem Relief hin (die Länge beträgt 160 Meter) und schildert in idealer Weise den Festzug der Panathenäen, des Hauptfestes der attischen Burggöttin. Auf der Rückseite des Tempels, im Westen, ordnet sich in einzelnen, aber doch nicht zusammenhangslosen Gruppen der Zug (Fig. 370. [47, 8]), um dann in breitem Strome sich an den Langseiten nach Osten zu ergießen und dort über der Vorhalle sich von beiden Seiten wieder zu vereinigen. Jünglinge auf ihren Rossen sprengen in geschlossenen oder gelösten Gliedern (Fig. 371. [46, 6. 47, 7]),



Fig. 370. Vom Westfriese des Parthenon. Athen. (Bruckmann.)

oder sie fahren auf Viergespannen einher; andere geleiten still die Hekatombe [47, 5] und bringen die Opfergaben; Frauen und Jungfrauen tragen Opfergeräte herbei [47, 6]; die Priesterin der Göttin nimmt Mädchen Stühle, auf denen vermutlich der Peplos Platz finden soll, vom Haupt und der bärtige Priester in langem, gürtellosem Gewande ist im Verein mit einem Diener beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, sorgfältig zu falten (Fig. 372. [47, 2]). Hier im Osten haben sich die Götter selbst (Fig. 372. [46, 4. 5. 47, 1—3] unsichtbar niedergelassen, als Beweis ihrer gnädigen Gesinnung gegen ihr frommes



Fig. 371. Vom Nordfriese des Parthenon. London. (Phot. Mansell.)

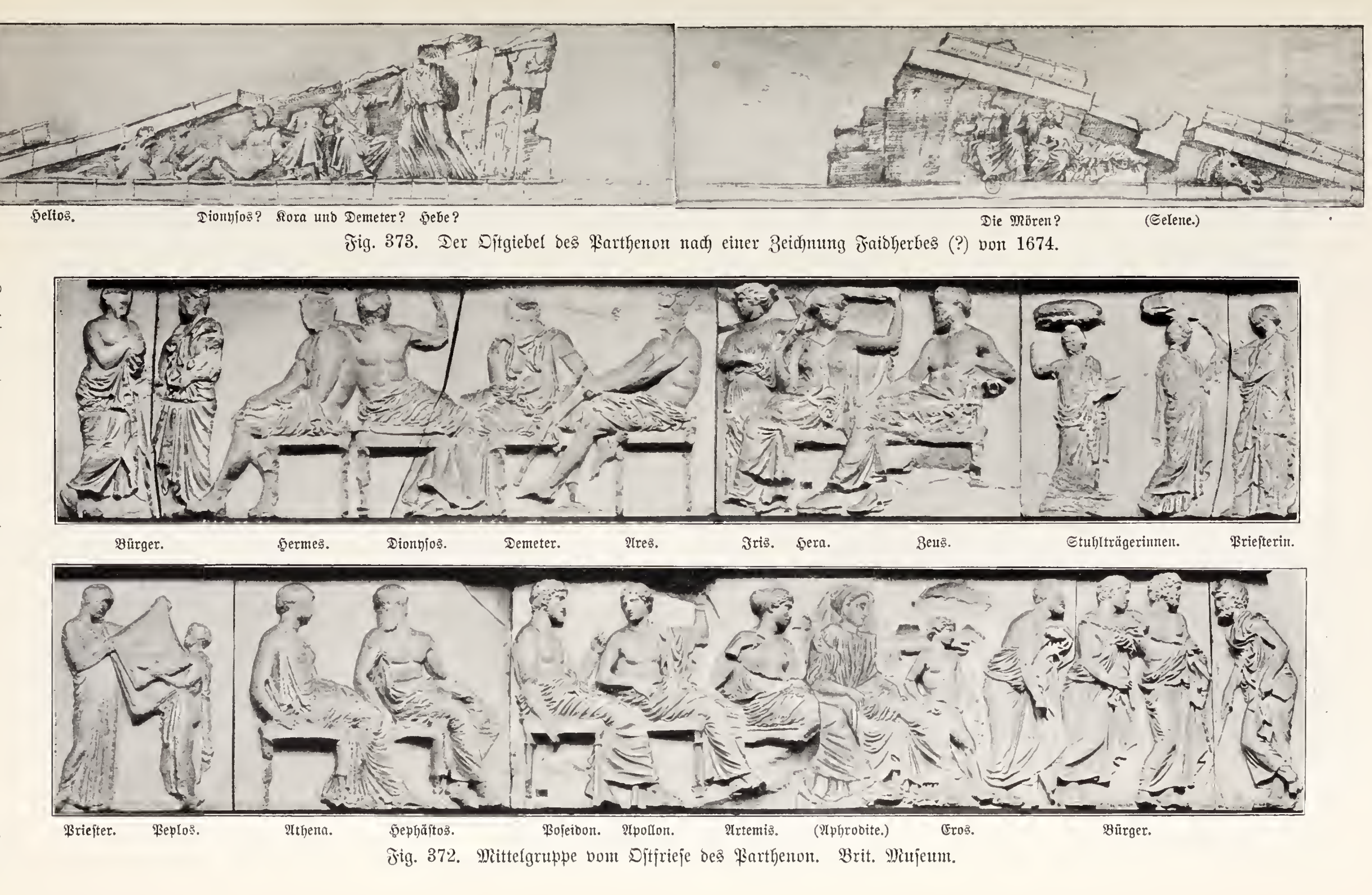


Fig. 373. Der Ostgiebel des Parthenon nach einer Zeichnung Faidherbes (?) von 1674.

Fig. 372. Mittelgruppe vom Ostfriese des Parthenon. Brit. Museum.

Volk. Nirgendwo in der Kunst spricht sich in gleicher Fülle der gehobene Sinn über des athenischen Reiches Herrlichkeit aus; der Fries bildet ein Seitenstück zu der perikleischen Leichenrede. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügel, aus Metall gearbeitet war, steht fest; keine Sicherheit herrscht aber über das Maß der Färbung, deren Mitwirkung schon wegen der schlechten Beleuchtung des Frieses angenommen werden muß. Der Fries ist die eigentümlichste Schöpfung des Phidias, dem doch gewiß die Komposition angehört, war auch die Ausführung sehr verschiedenen Händen anvertraut. Die vornehme Einfachheit der Darstellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung macht den hier geschaffenen Stil schwer nachahmlich und erklärt, daß bald reichere Ausdrucksmittel erstrebt wurden. Wenn er dennoch fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrscht oder beeinflußt, so beweist dies, daß Phidias nicht bloß ein großer Künstler, sondern auch ein großer Lehrer gewesen ist.



Fig. 375. Die Mören (?) aus dem Ostgiebel des Parthenon. Brit. Museum.

Der Fries ist, wenn auch schon unter Phidias' Augen begonnen, doch vermutlich erst vollendet worden, nachdem der Meister sein Vaterland hatte verlassen müssen (S. 200). In diese Schlußzeit des Baues, seit 438, gehören auch die beiden Giebelgruppen. Sie schilderten im Osten die erste Erscheinung Athenas unter den Göttern, im Westen ihren Sieg über Poseidon bei dem Wettstreit um die Herrschaft über Attika. Die meisten der erhaltenen Giebelstatuen befinden sich im Britischen Museum und werden nach dem Namen des Mannes, der sie von Athen nach London gebracht, Elgin Marbles genannt. Aber ihre ursprüngliche Gruppierung wäre großenteils im Dunkel, wenn nicht 1674, dreizehn Jahre bevor die venezianische Belagerung die Zerstörung des Tempels herbeiführte, ein vlämischer Maler (Faidherbe? nicht Carrey) wie von allen 32 Südmetopen und großen Teilen des Frieses, so auch von den Giebelgruppen Zeichnungen entworfen hätte [44, 1. 2]. Über die Bedeutung der einzelnen Figuren, deren bezeichnende Attribute verloren sind, gehen noch immer die Ansichten vielfach auseinander, doch sind wir imstande, wenigstens den Grundgedanken der mächtigen Gruppen klar festzustellen. Wir denken uns auf der Ostseite (Fig. 373) in der seit lange verschwundenen Mitte des Giebels die eben erschienene Athena in lebhafter Bewegung und den thronenden Zeus, von mehreren Göttern umgeben; wir sehen, wie Boten eiligst die frohe Kunde den anderen Bewohnern des weiten Olymps mitteilen; in den Ecken sehen wir links den Sonnengott mit seinem Viergespann aus dem Ozean emporsteigen, rechts Selene mit ihren Rossen zum Horizont hinabsinken: ein neuer Tag beginnt! Die Mitte der heutzutage viel schlimmer zerstörten, aber aus der alten Zeichnung [44, 2] uns vollständiger bekannten westlichen Giebelgruppe (Fig. 374) nehmen



Fig. 374. Der Westgiebel des Parthenon

Athena und Poseidon mit ihren Wagen und deren Lenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter, füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger teilnehmend den weiteren Raum aus; wie sie aber im einzelnen benannt werden sollen, darüber gibt es, wie bei den Figuren in Raphaels Schule von Athen, keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch das künstlerische Urteil wenig berührt; volle Übereinstimmung herrscht über den unvergleichlichen Wert der Statuen. Bei den bekleideten Frauengestalten (Fig. 375. [45, 2—4]) erregt es unsere höchste Bewunderung, wie die Weiber so natürlich und ungezwungen da sitzen und liegen, die Gewänder so frei und reich den der Natur selbst abgelauschten Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden. In den nackten Leibern aber offenbart sich die vollkommenste Beherrschung der Natur (Fig. 376. [45, 1. 2. 46, 1]); der Torso Poseidons (Fig. 377) leistet das Höchste in Verschmelzung von Realem und Idealem. So allein wurde es möglich, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzusehen, nur das Wesentliche, dieses aber groß und breit wiederzugeben. Es ist alles Natur und doch nicht bloße, gewöhnliche Natur; in dem Pferdekopfe des Ostgiebels (Fig. 378. [46, 2]) erblickte Goethe geradezu das Urpferd. Sind nun auch die Giebelfelder erst nach Phidias' Abgang von Athen ausgeführt worden, so geschah dies doch sicherlich nach seinen Entwürfen (denn die Plätze



Fig. 376. Der sog. Kephissos aus dem Westgiebel des Parthenon. Brit. Museum.



nach der Ergänzung von K. Schwerzek in Wien.

für die einzelnen Figuren waren beim Bau von vornherein vorgesehen, z. T. mit Eisenbarren gesichert) durch seine Schüler und Nachfolger, deren Stil wir also in der Durchführung zu erblicken haben. Es ist nicht schwer, verschiedene Begabung und verschiedene Richtungen in den einzelnen Figuren zu erkennen — man vergleiche z. B. [45, 4] mit [46, 3], [45, 1] mit [46, 1] — doch fehlt es an sicherem Anhalt, sie unter bestimmte Künstler aus dem Kreise des Phidias (z. B. Alkamenes, Agorakritos) zu verteilen. Die ganze Größe der Leistung tut ein Vergleich mit den Giebelfeldern von Ägina (Fig. 326) oder auch mit denen von Olympia (Fig. 330. 332) dar; wie frei in gelöster Symmetrie, wie bewegt, wie reich ist das Feld gefüllt, fast überfüllt, wie ist aller Zwang des Raumes überwunden! Dabei überrascht ein malerischer Zug: man denkt auch hier an Einwirkung Polygnots.

Phidias in Olympia. Als Phidias 438 Athen verließ, ward er nach Olympia berufen, um für den dortigen Zeustempel einen Goldelfenbeinkoloß des Zeus zu schaffen. Offenbar hielten die Eleer ihn für unschuldig und zugleich für den bewährtesten Künstler, um einen solchen Auftrag zu übernehmen. Phidias ging nicht allein, sondern in Begleitung seines Bruders, des Malers Panänos (S. 189), und des parischen Bildhauers Kolotes. Die Aufgabe war schwierig, da der Tempel mit seinem engen Mittelschiff (Fig. 327, Z. [13,4]) für ein Bild von etwa siebenfacher Lebensgröße nicht berechnet war. Über die Gestalt der Statue belehren uns



Fig. 377. Torso des Poseidon aus dem Westgiebel des Parthenon. Athen (Brust) und Brit. Museum (Rücken).

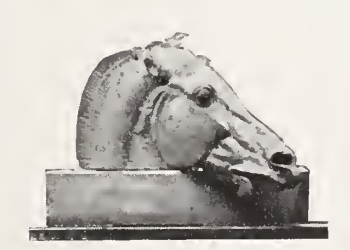


Fig. 378. Pferdekopf aus dem Ostgiebel des Parthenon. Brit. Mus.

nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (Fig. 379). Die Münzen zeigen den Gott in einfacher Haltung auf seinem hohen Throne, von dessen überaus mannigfaltigem und beziehungsreichem Bilderschmucke sie allerdings keine Vorstellung geben. Phidias folgte auch hier wie bei der Parthenos dem Grundsatz, den Gott selbst in einfacher Hoheit darzustellen (Kranz, Zepter und Nike schienen auszureichen, der Adler begnügte sich mit dem Platz auf dem Zepter, der Blitz [Fig. 287] ist ganz beiseite gelegt), dafür umrahmte er ihn aber mit überreichem Beiwerke, das die Hauptseiten seines Wesens weiter ausführte. Der Mantel war mit heraldischen Lilien gemustert, das Zepter mit verschiedenen Metallen ausgelegt, der Thron aus Gold, Ebenholz, Elfenbein gebildet und mit Edelsteinen besetzt, unten mit Gemälden von Panänos geschmückt; davor erhöhte ein schwarzgepflasterter Platz [13, 4] die farbige Wirkung, die überhaupt am Zeus viel mehr als an der Parthenos in die Augen fällt. Das zahlreiche Bildwerk am Throne wies meistens auf Zeus' Gnadenfülle und Siegesmacht, nur in leichter Andeutung auf



Fig. 379. Elische Münzen mit dem Zeus des Phidias.



Fig. 380. Zeus. Marmor. Dresden. (Luckenbach.)



Fig. 381. Aphroditetorso. Berlin. (Kekule.)

seine Strafgewalt hin; an der Basis bezeichnete die Geburt Aphrodites im Beisein der Olympier die Vollendung der von Zeus beherrschten schönen Welt, auf deren Anmut und festgeregelte Ordnung die Zeustöchter über der Rücklehne des Thrones, die Chariten und Horen, deuteten. Bei dem Gotte selber sprach die Milde des Sieg und Gnade gewährenden Herrschers aus den Zügen des Antlitzes, das mit der viel späteren Zeusmaske von Otricoli [57, 1] nichts weiter gemein hat als die Grundlage der von Homer (Il. 1, 528 ff.) überlieferten Züge des Götterkönigs, einer Vereinigung gnädiger Huld mit einer die Höhen des Olympos erschütternden Majestät. Phidias' Zeusbild galt späteren Geschlechtern, als doch schon ein anderes Zeusideal an seine Stelle getreten war, als ein Höchstes, ein Weltwunder; sein bloßer Anblick stillte alles Leid. Da das Bild selbst für uns unwiderbringlich verloren ist, mag eine mehrfach wiederholte Zeusstatue phidiasschen Stils, von der ein Exemplar in Olympia zum Vorschein gekommen ist, als schwacher Ersatz gelten (Fig. 380); mit der sicheren Ruhe des allmächtigen Herrschers steht der breitschulterige Gott da und blickt klaren Auges um sich, die edlen Züge von Haar und Bart schön umrahmt.

Kolotes, der dem Meister beim Zeus beigestanden hatte, versah den Tempel auch mit einem kostbaren Tische von Gold und Elfenbein für die Siegerkränze. Beide Künstler arbeiteten nebenher für die Tempel der neu aufblühenden Hauptstadt Elis und ihres Hafenortes Kyllene. An Phidias' Aphrodite Urania in Elis, die ihren Fuß auf eine Schildkröte setzte, erinnert eine treffliche Statue von ähnlichem Motiv, die aus dem Kreise des Phidias herrührt (Fig. 381). Endlich hat Phidias für Olympia sein einziges Menschenbild geschaffen, eine Siegerstatue als Anadumenos, d. h. wie er sich die Siegerbinde um das Haupt legte; vielleicht dürfen wir ihn in einer schönen farnesischen Ephebenstatue des britischen Museums wiedererkennen, die vor dem polykletischen Diadumenos (Fig. 403) den gesammelten ruhigen Stand voraus hat.

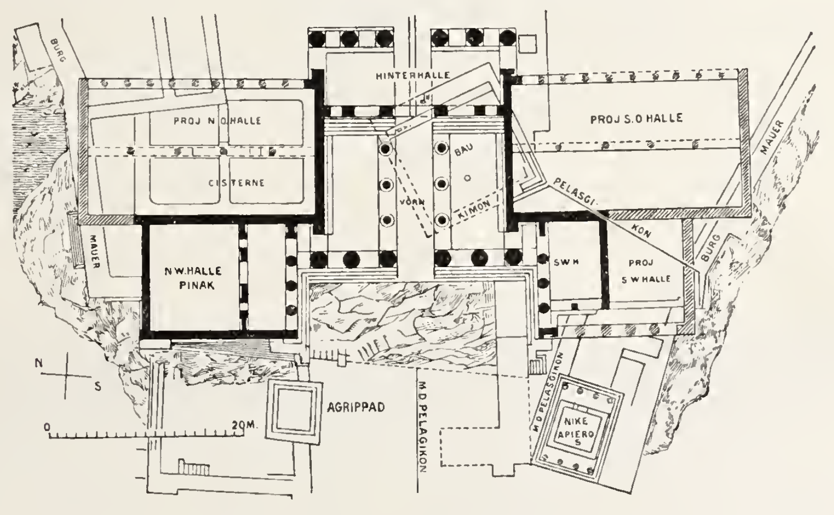


Fig. 382. Grundriß der Propyläen. Athen.
(Das Schraffierte war nur projektiert, nicht ausgeführt.)

Weitere attische Bauten. Während Phidias in Olympia tätig war und daheim der Parthenon seiner Vollendung entgegenging, ward auch die übrige Arbeit auf der Akropolis rüstig gefördert. Kaum war der Parthenon im Bau fertig, so wurde 437 Hand an den Bau der Propyläen, des Eingangstores zur Burg, gelegt und das überaus schwierige Werk in fünf Jahren vollendet. Der Baumeister Mnesikles hat es meisterhaft verstanden, den die ganze Westseite der Burg absperrenden Bau als Bekrönung des steilen Aufganges zu gestalten

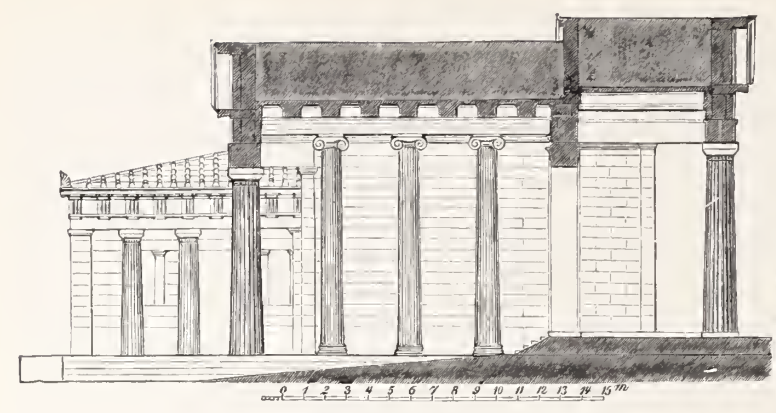


Fig. 383. Durchschnitt der Propyläen. Athen. Restauriert. (Bühlmann.)

(Fig. 382, vgl. Fig. 363. [15, 5]). Eine hohe sechssäulige dorische Fassade, von der beiderseits niedrige Flügel vorspringen, bildet die Front einer tiefen dreischiffigen Halle, die durch eine Wand mit fünf Türen abgeschlossen wird. Eine ähnliche, nur weniger tiefe Halle öffnet sich gegen das Innere der Burg [15, 4]. Es ist eine stattliche Erweiterung des alten tirynthischen Torbaues (Fig. 178, H). Für die Säulenreihe im Innern der Westhalle war mit Rücksicht auf die höher liegende Decke die schlankere ionische Ordnung gewählt worden (Fig. 383), deren Kapitell eine überaus klare und schöne Form erhielt [15, 7]. Der ursprünglich größer geplante Bau mußte um äußerer Hemmnisse willen beschränkt werden: die östlichen Seitenhallen fielen weg, der Südflügel ward unschön verkürzt. Auch so haben die Propyläen wegen des Ausbruches des peloponnesischen Krieges nicht den letzten Abschluß erhalten. Plastischer Schmuck fehlte ihnen ihrer sozusagen einleitenden Bestimmung gemäß; desto anmutiger war das dicht davor



Fig. 384. Tempel der Athena Nike („Nike Apteros“). (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)



Fig. 385. Kampf um einen Gefallenen. Vom Westfriese des Tempels der Athena Nike. Marmor. Brit. Museum.

auf einem Mauervorsprung gelegene zierliche ionische Tempelchen der Siegesgöttin, der Athena Nike, damit bedacht (Fig. 384. [16, 7. 8]), ein Amphiprostylos von noch etwas schweren Verhältnissen (S. 119), aber durch seine Lage über dem Absturz einer Bastion (Pyrgos) von entzückender Wirkung (Fig. 363). Der Bau des Tempelchens war schon um 450 beschlossen und Kallikrates übertragen worden, kam aber erst gleichzeitig mit den Propyläen zur Ausführung. Seine Friese zielen entweder auf die gesamten Kämpfe der letzten Jahrzehnte oder sie schildern die Entscheidungsschlacht von Platää. Die Götterversammlung im Osten [49, 1], in der Athena die Sache der Griechen vertritt, ist dem Stile des Parthenonfrieses nahe verwandt, dagegen bieten die Kämpfe zwischen Griechen und Persern an den Langseiten, zwischen Griechen und Griechen an der Rückseite kräftig bewegte Bilder von großer Lebendigkeit, Vorstufen späterer Kampfbilder. Man vergleiche nur den Kampf um den Gefallenen (Fig. 385) mit der Mittelgruppe des äginetischen Giebels (Fig. 326).

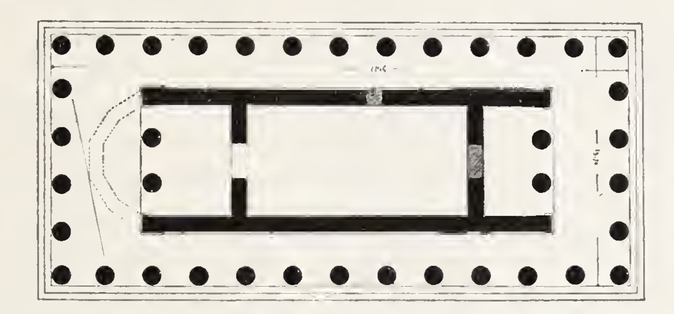


Fig. 386. Das sog. Theseion.

Die Bautätigkeit der perikleischen Zeit war nicht auf die Burg beschränkt, sondern umfaßte auch die Unterstadt Athen und die attische Landschaft. Gleichzeitig mit dem Parthenon entstand das fälschlich so genannte Theseion, vermutlich ein Hephästostempel, in Grundriß (Fig. 386) und Aufriß ein rechter Normaltempel attischen Stils [15, 1], normaler als der Parthenon dank seiner Sechssäuligkeit (S. 113) und viel besser erhalten. Dem Parthenon stand er nahe durch seinen mannigfachen plastischen Schmuck aus parischem Marmor, dessen inhaltlicher Zusammenhang aber nicht mehr klar zu Tage liegt. Von den Giebelgruppen ist alles außer ihren Spuren auf den Giebelböden verschwunden. Außer achtzehn Metopen des östlichen Endes sind auch die beiden Schmalseiten der Cella über Pronaos und Opisthodom mit Reliefs ausgestattet. Sie schildern Kampfszenen, in den Metopen die Triumphe des Herakles und Theseus, im westlichen Friese, vielfach an die Parthenonmetopen erinnernd, den beliebten Kampf der Lapithen und der Kentauren (Fig. 387), im östlichen Fries eine nicht genau bezeichnete und daher verschieden gedeutete Schlacht, die in Gegenwart sitzender Götter mit Hilfe großer Feldsteine ausgefochten wird [48, 1], wahrscheinlich Theseus' Kampf gegen die Söhne des Pallas um den

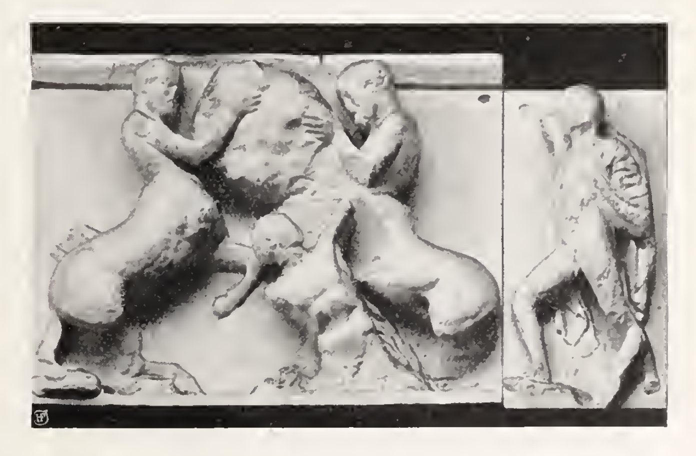


Fig. 387. Käneus von Kentauren unter Steinen begraben. Vom Westfriese des „Theseion“.

Besitz Attikas. Der unmittelbare Anschluß an die Architektur führte zur Gemessenheit des Ausdruckes, gab aber andererseits auch Anlaß zu einem lebensvollen Kontraste der Linien. Gerade durch die in Kampfszenen vorherrschenden schrägen Stellungen heben sich die Reliefs von der vertikalen architektonischen Umgebung wirksam ab. Das hohe Relief der Friese ist übrigens an dieser Stelle des Tempels keine Verbesserung gegenüber dem bescheidenen Flachrelief des Parthenonfrieses. Sollte der Tempel wirklich der Hephästostempel sein, so liegt es nahe, die Reliefs in den Kreis des Alkamenes zu rücken, der die Statuen für jenen Tempel schuf (S. 232). Durch gewisse bauliche Eigentümlichkeiten (Gebälkabschluß rings um den Raum vor dem Pronaos) entsprechen dem „Theseion" der herrlich über dem Meer gelegene Poseidontempel auf Kap Sunion und, nur wenig abweichend, der größere, nie fertig gewordene Nemesistempel in Rhamnus (Fig. 209), der durch seine schöngegliederte Kassettendecke ausgezeichnet ist; sein Götterbild war eine Schöpfung des Agorakritos, der auch den uns im einzelnen unbekannten Tempel der Göttermutter (Metroon) am Markte mit seinem Bilde versah (S. 220). Der ionische Niketempel erhielt einen Genossen in dem erst im 18. Jahrhundert zerstörten ionischen „Tempel über dem Ilissos" (Fig. 210).

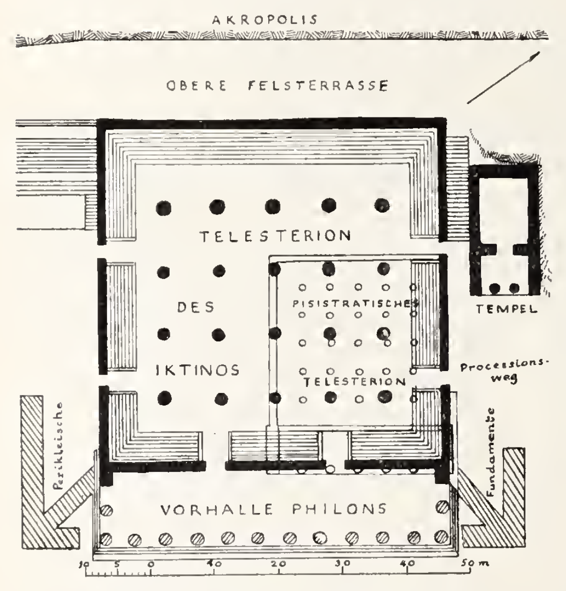


Fig. 388. Der Weihetempel zu Eleusis.

Nichts wäre irrtümlicher als die Meinung, die Architektur hätte sich mit Wiederholung immer derselben Formen begnügt. Selbst auf dem Gebiete der Tempelbaukunst gab es manche besondere Aufgaben, deren beispielsweise zwei von Iktinos, dem Erbauer des Parthenon, in eigentümlicher Weise gelöst wurden. Den Tempel von Bassä werden wir später kennen lernen (Fig. 407). Eine sehr eigentümliche Aufgabe stellte der Mysterientempel von Eleusis, den Perikles zum Mittelpunkt eines gesamtgriechischen Kultes zu machen wünschte. Hier galt es einen geräumigen, nach außen streng abgeschlossenen Saal für die mystischen Schaustellungen und die große Zahl der Eingeweihten zu schaffen (Fig. 388). An Stelle des kleinen peisistratischen Baues, dessen Verlängerung nach den Perserkriegen unternommen, aber nicht zu Ende geführt worden war, trat ein großer zweistöckiger Bau, zu dessen oberem Stockwerk man von einer Felsterrasse aus gelangte. Zwanzig große Säulen trugen die Decke und machten den Saal einem ägyptischen Hypostyl (S. 30) oder einem persischen Apadana (Fig. 169) ähnlich. Der untere Raum war rings von acht ansteigenden Sitzstufen umgeben. Iktinos' Plan, zu dem auch eine große Ringhalle gehört zu haben scheint, ward im unteren Teil von Koröbos aus dunklem eleusinischen Stein ausgeführt; das Obergeschoß mit marmornen Säulen vollendete Metagenes, das Dach mit einer Lichtöffnung Xenokles; die große Säulenhalle (Prostoon) im Südwesten (mit gradem oberen Abschluß?) ward aber erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts von Philon hinzugefügt. Für ähnliche Zwecke, Aufnahme einer großen Menschenmenge, war auch das Odeion bestimmt, der älteste perikleische Bau (eröffnet 446), ein Rundgebäude mit Zeltdach nach Art der spartanischen Skias (S. 154), im Inneren wiederum sehr säulenreich. So lange der im Osten heimische Gewölbebau, mit dessen Theorie sich die Gelehrten der perikleischen Zeit beschäftigten, noch nicht entwickelt und mit der gradlinigen griechischen Architektur

in Verbindung gesetzt war, gab es eben kein anderes Mittel zur Herstellung großer bedeckter Räume als das Hypostyl.

Über Einzelbauten weit hinaus ging der kunstmäßige Städtebau, wie er zu Perikles' Zeit durch den Sophisten Hippódamos von Milet begründet ward. In älteren Städten herrschte entweder völlige Kunstlosigkeit (Pharä), oder die nächsten Bedürfnisse der Festigkeit, des Wasserbedarfs, der Zugänglichkeit hatten bestimmend gewaltet; an manchen Orten war auch eine obere Tempelstadt von der unteren Stadt der Menschen abgesondert (Tanagra, Phlius, Ägion). Während nun die älteren Städte, auch Athen, ein unregelmäßiges Straßennetz besaßen, ward nach Hippodamos' Plan der Piräeus, ebenso wie die attische Kolonie Thurioi am Busen von Tarent (443), gemäß dem neuen System angelegt: grade breite Straßen und schmalere Gassen, alle sich rechtwinkelig schneidend, mit Plätzen an geeigneten Stellen. Der Kriegs- und Zollhafen des Piräeus, der eines festen Abschlusses gegen die Stadt bedurfte, erhielt eine besondere Gestaltung mit langen Säulenhallen und einer Börse, mit Arsenalen und Schiffshäusern. Im Zusammenhange damit ließ Perikles durch Kallikrates (S. 204. 217) Athen mit der Hafenstadt durch die beiden parallelen „Schenkelmauern" verbinden, Luftziegelmauern mit hölzernem Ausbau, deren Fundamentierung in dem Sumpfboden große Schwierigkeit machte.



Fig. 389. Apollon Kitharodos (sog. barberinische Muse). Marmor. München.

Phidias' Schule. Es ward schon auf Phidias' Bedeutung als Lehrer hingewiesen. Seine Weise erscheint in nicht wenigen Statuen, die es bisher nicht gelingen will, alle ihren besonderen Meistern zuzuweisen. Er hatte z. B. seinen Athenabildern den jungfräulichen dorischen Peplos mit einfacher Gürtung und dem unter den Gürtel herabfallenden Überschlag umgetan. So erscheint die Göttin auch in anderen Statuen phidiasscher Richtung, z. B. in der überlebensgroßen Athena Medici ([43, 8], vgl. S. 201), ferner in einer Athena aus Pergamon mit doppelter, gekreuzter Ägis [43, 9]. Aber auch anderen Göttinnen ähnlichen Stils wird jetzt der Peplos angezogen, z. B. der jungfräulichen Artemis (London, Lansdownehouse); ja sogar ihr Bruder Apollon trägt als Kitharode ein gleiches Gewand, durch einen Mantel ergänzt, daher er auch lange als Muse galt (Fig. 389). Ein Prachtstück dieses Stils ist die vatikanische „Demeter" (Fig. 390), in der manche die rhamnusische Nemesis des Agorakritos erblicken möchten. Dieser,

aus Paros gebürtig, galt für Phidias' Lieblingsschüler, vielleicht weil er am meisten in die Art des Meisters eingegangen war, sowohl in seiner oft nachgebildeten Göttermutter mit Löwen und Tympanon (Fig. 391), einer der populärsten Statuen Athens, wie in der Nemesis für den Tempel von Rhamnus (Fig. 209), von der sich ein Stück des Kopfes erhalten hat (Brit. Museum); ihr Haupt war mit einem reichverzierten Goldreif geschmückt, die Rechte hielt eine Schale, der linke Arm mit einem Apfelzweige war gesenkt. Das beziehungsvolle Beiwerk und die zum Teil erhaltenen Reliefs der Basis, die Helena als Nemesis' Tochter von Zeus feierten, mahnen an Phidias. Ein zweiter Schüler des Phidias, Alkamenes, dürfte mit seinen Hauptwerken erst der Zeit des peloponnesischen Krieges angehören. Dagegen erscheint als stark von Phidias beeinflußt Kresilas aus Kydonia in Kreta, dessen Amazone neben denen Polyklets (Fig. 402) und Phidias' (Fig. 360) in Ephesos stand. Wahrscheinlich ist sie in der kapitolinischen Statue (Fig. 392. [52, 6]) erhalten, die sich einst auf ihren Speer stützte. Hier ist die Wunde zum innerlichen und äußeren Mittelpunkt der packenden Darstellung gemacht und der Schmerz in dem gesenkten Kopfe mit besonderer Schönheit zum Ausdruck gebracht. Es ist von den drei Amazonen die psychologisch konsequenteste und wirksamste, eben dadurch von Polyklets Art grundverschieden. Ob Kresilas' Speerträger von dem polykletischen (Fig. 401) abhängig war, ist nicht auszumachen. Auf eine andere Seite seiner Begabung weist sein berühmtes Bildnis des Perikles (Fig. 393. [42, 7]), ein Muster des älteren, die Charakteristik auf das Wesentliche beschränkenden Idealporträts. Ein anderes Beispiel davon liegt in der Statue des leierspielenden Anakreon von einem unbekannten Meister [42, 2] vor. Kresilas' im Tode zusammenbrechender Verwundeter (in Neapel?) scheint eher myronische Einflüsse zu verraten. In diesen älteren Kreis des Phidias mag wohl auch die Schutzflehende im Palast Barberini gehören [42, 1], die sich mit dem Bittzweig auf einen niedrigen Altar gesetzt hat und den Blick flehend erhebt: ein Motiv, das durch die einfache, etwas spröde Formenbehandlung nur noch wirksamer wird.



Fig. 390. Nemesis des Agorakritos? Marmor. Vatikan.

Noch deutlicher als aus den genannten Statuen spricht uns Phidias' Geist aus einer Anzahl attischer Reliefs an. Einen treuen Abglanz seiner „edlen Einfalt und stillen Größe" bewahrt das 1859 zu Eleusis bei dem Triptolemostempel gefundene Relief (Fig. 394). Es



Fig. 391. Die Göttermutter mit Gefolge.
Marmorrelief aus Athen. Berlin.



Fig. 392. Verwundete Amazone.
Marmor. Kapitol.



Fig. 393. Perikles nach Kresilas. Marmor. Brit. Mus. (Luckenbach.)



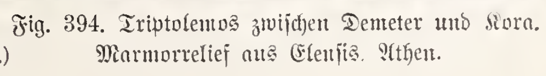


Fig. 394. Triptolemos zwischen Demeter und Kora.
Marmorrelief aus Eleusis. Athen.

stellt „die beiden Göttinnen“ von Eleusis dar, so wie sie auch in Statuen dieser Zeit nachweislich sind. Dem jungen Triptolemos reichte Demeter die (nicht erhaltenen) Kornähren, während Kora mit der Fackel, von rechts herantretend, ihn bekränzte. Die Haartracht und das Gewand Demeters zeigen noch einen Rest des alten Stiles; der Fluß des Gewandes bei Kora und die Haltung des Knaben weisen dagegen bereits auf den Stil des Parthenonfrieses. Eine noch engere Verwandtschaft mit der Kunst des Phidias offenbart das berühmte Orpheusrelief im Neapler Museum (Fig. 395. [48, 6], auch in Villa Albani): Orpheus, der das Verbot sich umzusehen übertreten hat und deshalb für immer von seiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf Eurydike. Sie hatte ihre Hand auf die Schulter des Gatten gelegt und dieser sie, während er sich nach ihr umwandte, mit seiner Rechten leise berührt. Da ergreift Hermes, nicht ohne leise Teilnahme, Eurydikes rechte Hand, um sie in den Hades zurückzuführen.



Fig. 395. Orpheus und Eurydike. Marmorrelief. Neapel.



Fig. 396. Mädchen mit Tauben, Grabplatte aus Paros. Marmor. Brocklesby House.

Das Relief ist ein Muster für die Fähigkeit der griechischen Kunst, auch das tief Schmerzliche in milde gedämpfter Weise, ohne Pathos und dadurch doppelt ergreifend, zu verkörpern. Dieses und einige ähnliche Reliefs (Medeia und die Peliaden [48, 7], Theseus und Peirithoos im Hades) haben ihren Stoff der gleichzeitigen Tragödie entlehnt, deren Geist sie atmen; es ist nicht unmöglich, daß sie Denkmälern errungener tragischer Siege angehörten. Weihreliefs ähnlichen Stiles finden sich auch sonst.

Um der Eigenart dieser vornehmen, gehaltenen attischen Darstellungsweise recht inne zu werden, mag man ein paar ionische Grabreliefs vergleichen, das Taubenmädchen von Paros (Fig. 396) und ein Mädchen mit einem Kästchen, das kürzlich von Venedig (Giustiniani alle

Zattere) nach Berlin gelangt ist: es sind köstliche Perlen naiver ionischer Kunst, die gleich den knidischen Reliefs (Fig. 316 f.) ebenso die innere Verwandtschaft mit der attischen Kunst wie die Verschiedenheit dartun.

Myrons Schule. Nicht jedem Künstler stand der hohe Flug phidiasscher Götterschöpfungen an, auch andere Richtungen forderten ihr Recht. So steht neben Phidias und seinen Schülern eine Gruppe von Künstlern mehr oder weniger myronischer Richtung. Myrons Sohn Lykios, Styppax aus Kypros und Strongylion waren alle ausschließlich Erzbildner und setzten im ganzen die Weise des Meisters fort, indem sie teils Siegerbilder, teils lebensvolle Genrefiguren, aus bestimmten Anlässen gewidmet, teils Porträts schufen. Lykios arbeitete schon in den vierziger Jahren zwei Reiterstatuen, die später einen Ehrenplatz an den vorspringenden Flügeln der Propyläen erhielten; eine Gruppe in Olympia, Achills und Memnons Zweikampf von einem Halbkreise von Göttern und Heroen umstanden, bewahrte ein älteres Kompositionsschema. Von seinen gerühmten Knabenfiguren (Feueranbläser, Räucherer, Weihwasserträger) mag uns der herrliche sog. Idolino (Fig. 397. [50, 3. 4]) eine Vorstellung geben; die Figur steht polykletischen Schöpfungen sehr nahe. Styppax' Eingeweideröster verfolgte ähnliche Bahnen, ebenso Strongylions von Brutus hochgeschätzte Knabenstatue. Dieser Künstler war sonst besonders um seiner Tierbilder wegen berühmt, unter denen das kolossale „hölzerne Pferd" auf der Akropolis sehr populär war. Überhaupt fanden viele Werke dieser Künstlergruppe ihren Platz auf der Burg. Nicht sicher ist es, ob in diesen Kreis der Salber [51, 6] gehört, der mit ganzer Anspannung bei seinem Geschäfte ist; die Form seines Schädels hat nichts mit der myronischen (S. 195) gemein. Götterbilder fehlten übrigens bei diesen Künstlern so wenig wie bei Myron (Strongylions Artemis Soteira in Megara, in kurzem Gewande, gab das erste Beispiel eines lebhaft bewegten Tempelbildes), darin lag aber nicht ihre Stärke. Der Hermes Ludovisi [42, 6] mit seiner eindringlichen Rednergebärde mag hierher gehören, vielleicht auch die schöne Erzbüste des weinbeschwerten bärtigen Dionysos aus Herculaneum [51, 1].



Fig. 397. Erzstatue eines Epheben (sog. Idolino). Florenz.

Attische Malerei. Polygnots Weggang von Athen nach Delphi, etwa um den Anfang der perikleischen Staatslenkung, mag darauf eingewirkt haben, daß die perikleischen Bauten, so viel wir wissen, der Freskomalereien entbehrten. Polygnots Bruder Aristophon war wegen seiner mythologischen Gemälde angesehen, aber es waren einzelne Tafelgemälde. Bei den Vasenmalern machte die polygnotische Art bald einer zahmeren Stilweise Platz, die an die vorpolygnotische Richtung anknüpfend deutlich von dem maßvollen Stile des Phidias beeinflußt ward (Fig. 398). Aber daneben bereitete sich in Athen selbst der größte Umschwung vor, den die Geschichte der griechischen Malerei überhaupt zu verzeichnen hat. Der Schnellmaler Agatharchos von Samos, also wiederum ein Jonier, hatte bei seiner Tätigkeit für die rasch



Fig. 398. Bekränzung von Opfertieren. Rotfiguriges Gefäß eines jüngeren Polygnotos. Brit. Mus. (Gerhard.)

und reich sich entwickelnde attische Bühne (etwa seit 460) die Bedeutung der Perspektive und der Schattenwirkungen erkannt. Diese Erkenntnis übertrug Apollodoros von Athen in die Tafelmalerei, die an Stelle der alten Tonplatte eine mit feinem Stuck überzogene Holztafel setzte und, indem sie das Gemälde selbständig machte, in scharfen Gegensatz gegen die an die Architektur gebundene, als Teil der Architektur wirkende Wandmalerei trat. Die Technik der neuen Malerei war das Temperaverfahren, Bindung der Farben durch Eiweiß oder Gummi. Farbenmischungen und Vertreiben der Übergänge waren die zunächst noch bescheidenen Kunstmittel. Ihren Abglanz glauben wir in jenen Vasen zu erkennen, die auf weißem Grunde fein umrissene Gestalten in farbiger Ausführung und mit Ansätzen zum Schattieren vorführen (Fig. 399. [91, 2. 3]). So bereitet Apollodor eine Kunst vor, die mit den Wirkungen von Licht und Schatten wirklich malerische Effekte erzielt.



Fig. 399. An der Bahre. Attisches Vasenbild auf weißem Grunde. (Winter.)

Polyklet. Neben Phidias besitzt die perikleische Zeit nur einen Künstler, den man ihm an die Seite setzte, Polyklet, den Hauptvertreter der dorischen Plastik.

Polyklet von Argos, Sohn eines Künstlers Patrokles, war anscheinend in den Schulüberlieferungen des alten einheimischen Meisters Hageladas aufgewachsen (S. 175) und war wie dieser vorwiegend Erzgießer. Diese Kunst brachte er durch überaus feine Durcharbeitung und Ziselierung auf eine höhere Stufe der Vollendung. Auch darin war er ein echter Peloponnesier, daß er zum Lieblingsgegenstande seiner Kunst die Darstellung des nackten Jünglingskörpers machte. Daher war seine Haupttätigkeit, wie die Myrons und Pythagoras', Siegerstatuen zugewandt. Eines seiner frühesten Werke (460) stellte den siegreichen Epheben Kyniskos dar, der sich den Kranz auf das vorwärts gesenkte Haupt setzen will, ein schönes Bild jugendlichen Anstandes, mit geschmeidiger Haltung des Körpers (Fig. 400). Schon hier tritt das von Polyklet nicht gerade erfundene, aber von ihm mit Vorliebe angewandte Standmotiv auf: der Körper ruht auf einem Beine, während das andere etwas zurückgestellt ist. Eine schöne Weiterentwickelung hat der Typus in einer Dresdner Jünglingsstatue von etwas vorgerücktem Alter erfahren. Erst allmählich gelangte Polyklet zu derjenigen Feststellung eines vollentwickelten Jünglingsideals, die für ihn besonders bezeichnend geworden ist. Sie beruhte auf dem Streben nach absolut gültigen Proportionen des menschlichen Leibes, die er durch Einzelmessungen an wohlgebildeten Körpern ermittelte und zu einem festen, auch in einer eigenen Schrift („Kanon") niedergelegten Systeme zusammenfaßte. Man möchte auch hier an eine Einwirkung der pythagoreischen Zahlenlehre denken (vgl. S. 187). Polyklets so gewonnenes Ideal war ein fester, gedrungener Körper, dem dorischen Baucharakter vergleichbar. Dazu stimmt sein besonderer Kopftypus, der sich in einem kräftigen rechteckigen Umriß, einer breiten Stirn, einer derben etwas vorspringenden Nase, einem schmalen Kinn, einer schärferen Betonung der einzelnen Gesichtsteile und Linien, so daß sie sich weniger zu einem feinen Ovale verschmelzen und abrunden, ausspricht. Den deutlichsten Beleg seines fertigen Stiles bietet der ebenfalls mit dem Namen „Kanon" bezeichnete Doryphóros, ein Speerträger, der am vollständigsten in einer Neapeler Statue (Fig. 401. [52, 1]) erhalten ist. Hier suchte der Künstler das Ideal eines jugendlichen Körpers in maßvoll schöner Bewegung und in vollkommenem Einklange der Kräfte darzustellen. Auf eine scharfe Ausprägung innerer Empfindungen legte er es nicht an; er begnügte sich mit dem Ausdrucke gesunder Kraft. Sein Bewegungsmotiv hat sich in eine Art Schrittstellung umgewandelt, welche die Last auf beide Beine, nur stärker auf das fest antretende, schwächer auf das nachgezogene, verteilt; dabei sind alle Muskeln wie beim Parademarsche straff angezogen, die Kniee durchgedrückt. Diese Stellung wiederholt er gern, in seinen Siegerstatuen ist sie geradezu typisch.



Fig. 400. Kyniskos nach Polyklet. Marmor. Brit. Mus.

Den zahlreichen Siegerstatuen nahe verwandt ist eine Amazone, die Polyklet für das Artemision in Ephesos (S. 134) schuf; die Amazonen sollten einst in diesem Tempel Schutz gefunden haben. Dort stand sie neben anderen Amazonen, von Phidias, Kresilas, Phradmon, so daß die Sage von einem Wettstreit der Künstler entstand, in dem Polyklet Sieger geblieben

sei. Unter dem stattlichen Vorrat erhaltener Amazonenstatuen lassen sich drei voneinander ganz verschiedene Typen unterscheiden, in denen man geneigt ist die Werke Phidias' (Fig. 360), Kresilas' (Fig. 392) und Polyklets wiederzuerkennen. Der mit genügender Sicherheit auf letzteren zurückgeführte Typus (Fig. 402. [52, 5]) zeigt die Amazone mit einem kurzen Chiton bekleidet, der sich, beide Brüste frei lassend, zur rechten Schulter emporzieht. Neben der rechten Brust verwundet, hat sie den Arm müde auf den seitwärts geneigten Kopf gelegt und lehnt sich mit dem anderen auf einen Pfeiler. Die breiten Formen des Körpers und der Gesichts-

Fig. 401. Doryphoros nach Polyklet. Marmor. Neapel.



Fig. 402. Amazone nach Polyklet. Marmor. London, Lansdownehouse.

typus bezeichnen die Amazone unverkennbar als Schwester der polykletischen Athleten. Auch die Nichtachtung des Hauptmotivs, indem die Amazone durch Heben des rechten Arms die Wunde der rechten Seite zerrt, scheint der Art Polyklets zu entsprechen; ebendahin gehört der ganz symmetrische Faltenfall des Chitons, der auf den Unterschied von Stand- und Spielbein keine Rücksicht nimmt. Trotz dieser Mängel ist der Gegensatz des kräftigen Mannweibes und der Ermattung durch die Wunde von mächtiger Wirkung und erklärt das Urteil der antiken Kunstrichter.

Wir haben Kunde, daß Polyklet etwa um 430 einige Zeit in dem mit Argos befreundeten Athen gelebt hat; Sokrates lernte ihn dort kennen und seine methodisch geschulte Menschenbildnerei schätzen. So erklärt sich am besten der attische Einfluß, der sich deutlich in Polyklets Diadumenos (Pythokles? 452) verrät (Fig. 403 mit weggelassener Stütze, anderes Exemplar [52, 2]). Der feine Ausdruck des lockenumgebenen Antlitzes (Köpfe in Kassel, Dresden) ist völlig verschieden von dem des Doryphoros und hat lange für attisch gegolten. Dagegen zeugt der Umstand, daß der Jüngling sich die Siegerbinde im Gehen ums Haupt legt, wiederum von der Nichtachtung des Hauptmotivs: Polyklet hat einfach die Schrittstellung des Doryphoros auf den Diadumenos übertragen. Anders war Phidias verfahren, der seinen olympischen Anadumenos ganz auf dem Standbeine ruhen ließ (S. 215).


Fig. 403. Diadumenos nach Polyklet. Aus Delos. Athen. (Mon. Piot.)

Erst in höherem Alter erhielt Polyklet als der anerkannte Meister der peloponnesischen Schule einen Auftrag ganz abweichender Art, der ihn von neuem in Wetteifer mit Phidias brachte, wenn auch mit geringerem Erfolg als bei der Amazone. Im Jahre 423 war das alte Heräon bei Argos (S. 131) abgebrannt. Polyklet hatte den an seiner Statt von Eupolemos von Argos erbauten neuen Tempel mit einem Goldelfenbeinbilde der Göttin nach Art des olympischen Zeus auszustatten; freilich bedingte die geringere Breite des Mittelschiffes (vier statt sechs Meter) auch bedeutend kleinere Maße. Die nur spärlich erhaltenen dekorativen Skulpturen des Tempels (Gigantenkampf und troische Kämpfe) scheinen wiederum den attischen Einfluß auf Polyklets Kunst zu verraten. Von der Kolossalstatue verdanken wir, wie so oft, die einzige sichere Anschauung den Münzen, die nach antiker Weise berühmte Bildwerke nachbilden (Fig. 404. 406). Der Kopf der Göttin mit seinen runden Formen, gelösten Locken, breitem metallenen Kopfschmuck stimmt nicht überein mit dem oft auf Polyklet bezogenen, aber wohl älteren farnesischen Kopf in Neapel ([52, 3], von anderen für Artemis erklärt), der durch seinen herben Ernst, die scharfe Bildung der Augenlider, die stärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenschaftliche homerische Hera erinnert; noch viel weniger freilich mit der früher gern auf Polyklet zurückgeführten Hera Ludovisi [74, 6], die fast um ein Jahrhundert jünger ist. Mit besserem Recht ist neuerdings ein Marmorkopf des Britischen Museums herangezogen worden (Fig. 405), dessen breite Binde einen Metallreif gehalten haben mag. Die Übereinstimmung ebenso mit dem Münzbilde wie mit sicher polykletischen Köpfen ist der Vermutung günstig. Man vermißte an der Hera die göttliche Majestät, während man ihrer technischen Ausführung das höchste Lob zollte. Hier zeigten sich die Grenzen und die Vorzüge der polykletischen Begabung.

Neben Polyklet stand sein jüngerer Bruder Naukydes. Auch er schuf vorwiegend Siegerbilder, jedoch ergänzte er auch die Hera seines Bruders durch eine Gestalt der Hebe, die wir auf Münzen (Fig. 406) neben jener stehend erblicken. Etwas abweichend von dem Gewöhnlichen war ein Phrixos, der nach glücklich vollbrachter Fahrt den Widder geschlachtet hatte und auf das brennende Opfer blickte, ein Werk, das auf der Akropolis zu Athen stand und dazu dienen kann, die Beziehungen der argivischen Kunst zur attischen, die ja althergebracht waren, von neuem zu erhärten.



Fig. 404. Herakopf. Münze von Argos. (Gardner.)



Fig. 405. Kopf der polykletischen Hera. Marmor. Brit. Museum.



Fig. 406. Thronende Hera. Münze von Argos. (Gardner.)

8. Die Zeit des peloponnesischen Krieges.

Zeitverhältnisse. Die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts bilden einen Hauptwendepunkt der griechischen Geschichte. Der fast dreißigjährige Krieg, der den alten Gegensatz zwischen Athen und Sparta zur Entscheidung bringen sollte, zuerst voll schwankenden Kriegsglückes, dann durch den dreijährigen Frieden des Nikias unterbrochen, bald durch den Zusammenbruch der sicilischen Expedition, die Besetzung Dekeleias und den Abfall der Bundesgenossen in eine Reihe letzter Verzweiflungskämpfe verwandelt, endete mit Athens völliger Niederlage. Perikles' Tod gleich zu Anfang (429) entfesselte die politischen Parteileidenschaften, die die innere Zerrüttung des Staats zu dem äußeren Niedergang fügten. Es war die Zeit einzelner ehrgeiziger Persönlichkeiten. Sophistik und Rhetorik begannen ihr Zersetzungswerk, in der Poesie herrschte der Geist des Euripides, Sokrates' ethische Anregungen waren auch mehr auf die einzelnen Individuen als auf den Staat gerichtet. Die alten Götter hatten allen diesen Einflüssen gegenüber schweren Stand. Notwendig mußte sich der Charakter der Zeit in der Kunst spiegeln, und man wundert sich fast, daß ihr noch so viele Aufgaben gestellt wurden. Freilich war die eigentümlichste Kunstgattung dieser Jahre, die neue Malerei, fast ganz auf Private berechnet.

Während Athen sank und der Osten unter persischem Joche daniederlag, brach auch über den griechischen Westen Unheil herein. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges fielen die großgriechischen Städte am tyrrenischen Meer (Kyme, Poseidonia) in die Gewalt der aus den Apenninen herabgestiegenen Samniten und Lucaner. Von allen den reichen Städten am Meerbusen von Tarent behielt bloß diese Stadt eine immer steigende Bedeutung, ebenso wie in Sicilien Syrakus sich durch die siegreiche Abwehr der Athener zu hoher Macht emporschwang; dafür aber zerstörten die Karthager im letzten Jahrzehnt die meisten anderen Griechenstädte Siciliens, Selinus, Himera, Akragas: ihre unvollendeten Tempel reden noch heute davon.

Baukunst. Für die Baukunst mußten solche Zeiten besonders ungünstig sein. Zwei Tempel verdienen indessen hervorgehoben zu werden. Der eine, obschon in Arkadien belegen, war ein Werk des Iktinos, der etwa zu gleicher Zeit wie sein Genosse Phidias in den Peloponnes berufen worden zu sein scheint. Auf der einsamen, eichenumstandenen Felshöhe von Bassä, im Gebiete von Phigalia, sollte eine kleine Kapelle des Apollon zum Tempel ausgebaut werden. Eine Erweiterung in der ursprünglichen ostwestlichen Richtung verbot sich durch das Terrain; somit beließ Iktinos die alte Kapelle mit ihrer Tür gegen Osten als eine Art Adyton,

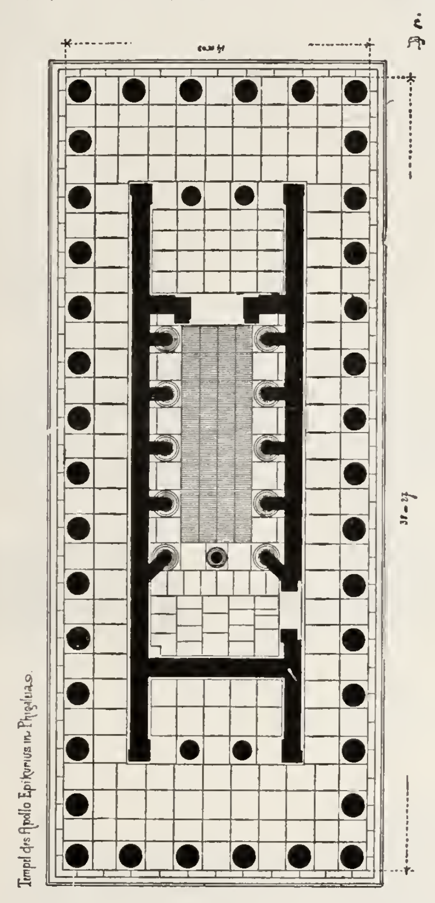


Fig. 407. Der Apollontempel in Bassä bei Phigalia. (Durm.)



Fig. 408. Korinthisches Kapitell von Bassä. (Durm.)

umbaute sie aber mit einem dorischen Tempel der gewöhnlichen Grundform, nur daß er seine Front gegen Norden richtete (Fig. 407). Den neuen Hauptraum, der für eine dreischiffige Anlage zu schmal war, stattete er nach der Weise des alten olympischen Heräon (Fig. 250) mit Seitenkapellen aus, deren ionische Dreiviertelsäulen mit einem Fries darüber (Fig. 419) einen wahrscheinlich unbedeckten (hypäthralen) Mittelraum umschlossen (S. 122). Die ionischen Säulen weichen im Kapitell (Fig. 224) und in der weitausladenden Basis ganz von attischem Brauch ab; ebenso absonderlich ist die Trennung des Hauptraumes von der Cella durch eine Säule, die eine erste, noch sehr in allgemeinen Formen gehaltene Ausbildung des korinthischen Kapitells mit schüchterner Anwendung des Akanthus aufweist (Fig. 408). So zeigt dieser Tempel neben dem Parthenon und dem eleusinischen Weihetempel, wie Iktinos jeder neuen Aufgabe ihre eigene Seite abzugewinnen und auch in den Einzelformen originell zu sein wußte.

Mitten in den Wirren des peloponnesischen Krieges erhielt auch die bauliche Neuordnung der Akropolis ihren Abschluß. Nahe am Nordrande (Fig. 362, 31) erhob sich das älteste Heiligtum der Burggöttin, der „alte Tempel“ oder das „Erechtheion“, durch die Wahrzeichen des alten Götterstreites, Poseidons Dreizackmal nebst „erechtheischem Meer“ und den Ölbaum Atheuas, ausgezeichnet (S. 134). Wahrscheinlich in der Pause des Nikiasfriedens ward unter Leitung des Architekten Philokles der kleine Doppeltempel der Athena Polias und des Poseidon Erechtheus in zierlich edlen ionischen Formen erneut (Fig. 409. 410). Es galt hier nicht allein, mehrere Kultusstätten harmonisch zu umschließen, sondern auch die ungleiche Höhe des Bodens (3 Meter) geschickt zu benutzen. Der Hauptbau umfaßte die Cellen der beiden Götter. Der höher gelegenen Cella der Athena Polias (B), von der die tiefere des Poseidon, das eigentliche Erechtheion (C), durch eine Wand getrennt war, legt sich östlich eine sechssäulige Vorhalle (A) vor [16, 1]. Eine zweite Vorhalle mit vier Säulen in der Fronte (F), „die

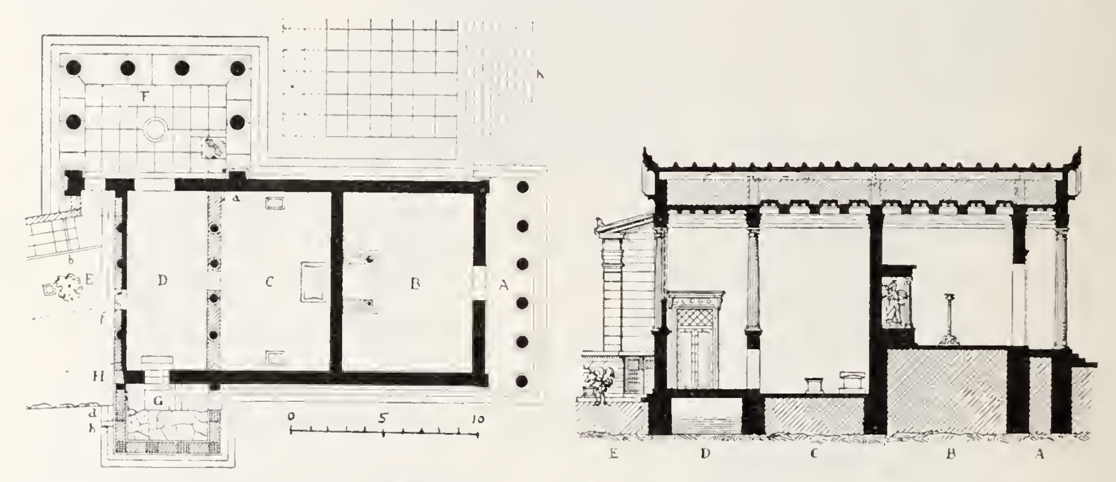


Fig. 409. Grundriß des sog. Erechtheion. Fig. 410. Durchschnitt des sog. Erechtheion. (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)

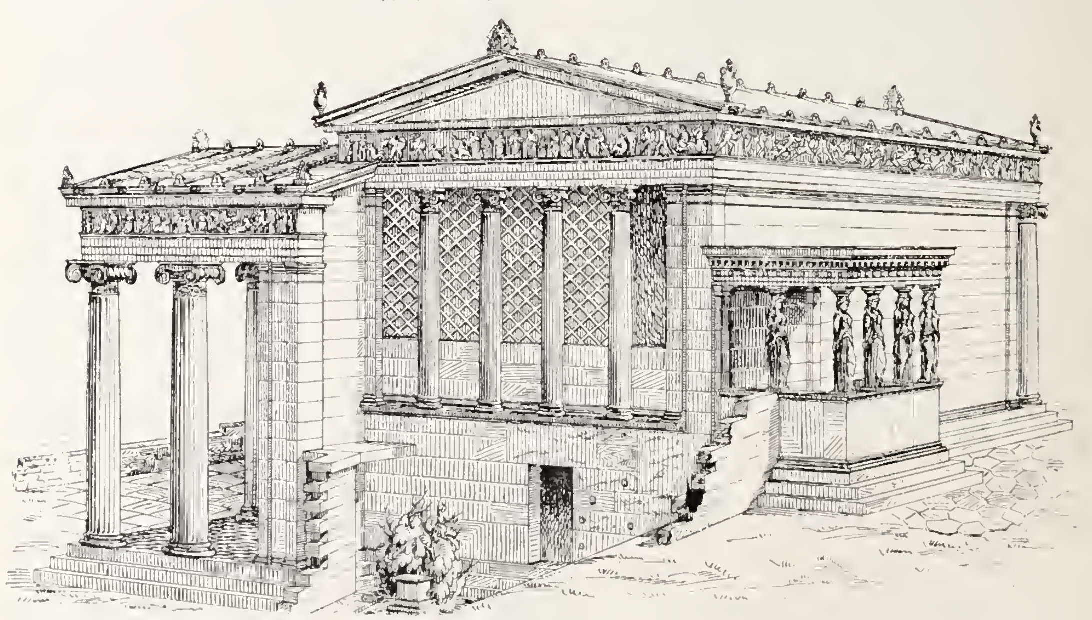


Fig. 411. Ansicht des Erechtheion von Westen. (Jahn-Michaelis, Arx Athenarum.)



Fig. 412. Die Korenhalle des Erechtheion. (Phot. Al. Beer.)

Halle gegenüber der Tür“, befindet sich an der tiefer gelegenen Nordseite (Fig. 411); ihre große Tür [16, 4] wird mit Recht als Muster gepriesen. Sie bildet den Haupteingang zu dem eine Cisterne (jenes „Salzmeer“) überdeckenden Vorraume (D) der Poseidoncella. Ein zweiter Eingang findet sich an der Südseite. Hier tritt die „Korenhalle“ (G) vor, ein Treppenhaus, dessen flaches Dach von sechs „Mädchen“ (Koren, sog. Karyatiden) auf hohem Mauersockel getragen wird (Fig. 412, vgl. [48, 4]). Wie am Zeustempel von Akragas (Fig. 339) ist hier die menschliche Gestalt zu architektonischer Hilfleistung herangezogen. Die dritte Tür des Erechtheion öffnet sich westlich gegen das Pandroseion, das offene Heiligtum der Kekropstochter Pandrosos, in dem der alte heilige Ölbaum (E) stand; wahrscheinlich reichte hier einst die aufgemauerte Terrasse des Hekatompedon weiter gegen Norden (bis f), ein unterirdisches Heiligtum (H), sei es des Kekrops sei es der Pandrosos, umschließend. Die zweistöckige Westfronte (Fig. 411) ward im Obergeschoß nur durch Halbsäulen (mit später eingefügten Fensterwänden, Fig. 363) gegliedert. Eine ähnliche zweigeschossige Wand scheint die Poseidoncella von ihrem Vorraum getrennt zu haben. Alle die vielen Abweichungen von der Regel erklären sich durch die besondere Bestimmung dieses Baues, sie tragen aber neben der Schlankheit der Verhältnisse (S. 119) und der überaus reichen Ausbildung aller Einzelglieder (Fig. 222. 227. [17, 2]. S. 124) dazu bei, den ganzen Bau zu einem wahren Schmuckkästlein reizvollster Architektur zu machen und dem kleinen, niedriger gelegenen Tempel seine Wirkung neben dem Parthenon zu sichern. Die Leistung ist um so höher anzuschlagen, als der Bau trotz der Nöte der letzten Kriegszeiten in den Jahren 409—407 zu Ende geführt ward.

Schule des Phidias. Die etwa um 415 gearbeiteten „Mädchen“ von der Korenhalle (Fig. 412) sind noch ganz dem strengen Stile des Parthenonfrieses [48, 4] getreu geblieben; so lösen sie am glücklichsten ihre Doppelaufgabe, als Vertreterinnen der Säulen feste Ruhe zu

bewahren und doch als menschliche Gestalten eine ungezwungene Haltung einzunehmen. Auch in anderen Werken („Hera“ im Kapitol, Alkamenes' Prokne?) zeigt sich Phidias' unter architektonischen Einflüssen entwickelter Stil unmittelbar nachwirkend. Aber im ganzen tritt eine weichere Richtung auf, bald zierlicher, bald prunkvoller. Ihr Hauptvertreter ist Alkamenes, dessen Tätigkeit noch über das Ende des großen Krieges hinaus dauerte. Er setzte die Aufgabe des Phidias, die Tempel und Heiligtümer Athens mit würdigen Götterbildern von Marmor,



Fig. 413. „Aphrodite in den Gärten“. Marmor. Louvre.



Fig. 414. Athena Hephästia nach Alkamenes (Kopf nicht zugehörig). Marmor. Wien.

Erz, Gold und Elfenbein zu schmücken, mit großem Erfolge fort. So schuf er beispielsweise nach dem Vorbilde des olympischen Zeus einen chryselephantinen thronenden Dionysos für den neuen Tempel am Theater (Fig. 362, 44), für die Burg eine dreigestaltige Hekate (vgl. Fig. 384), für die Gartenvorstadt eine „Aphrodite in den Gärten“, sein schönstes Werk, das wohl mit Recht in einer oft wiederholten Statue dieser Göttin mit durchscheinendem Gewande wiedererkannt wird (Fig. 413. [49, 3]). Für den Hephästostempel über dem Markt (das sog. Theseion? s. S. 217 f.) arbeitete er um 420 eine Goldelfenbeingruppe des lahmen Gottes selbst und seiner Kultgenossin Athena Hephästia; die mit Wahrscheinlichkeit erkannten Nachbildungen der Göttin (Fig. 414) zeigen den Peplos gelöst und erleichtert, die Stellung freier, die schmale Ägis

quer übergehängt — ein deutlicher Fortschritt gegenüber Phidias' strengen Athenabildern. Gleich seinem Lehrer schweifte Alkamenes gelegentlich auch in das Gebiet rein menschlicher Darstellungen ab, die hohen Ruhm genossen; ohne ganz ausreichenden Grund, obschon nicht unpassend, wird der vortreffliche und sicher attische Diskoswerfer im Vatikan (Fig. 415. [51, 2]) mit ihm in Verbindung gebracht, eine wahre Mustergestalt, die mit der Scheibe in der Linken, mit dem



Fig. 415. Diskoswerfer. Marmor. Vatikan.



Fig. 416. Athena Farnese. Marmor. Neapel. (Bruckmann.)

rechten Fuß festen Stand fassend, vor dem Wurfe bedächtig das Ziel prüft — ein charakteristisches Gegenstück zum myronischen Diskobol (Fig. 353); wird bei diesem alles Gewicht auf den Höhepunkt der körperlichen Leistung gelegt, so wird bei jenem so viel geistige Tätigkeit wie der Gegenstand erlaubt zum Ausdruck gebracht. Möglich, daß auch der Öleingießer ([51, 6], vgl. S. 223), mit seiner ähnlichen, unmyronischen Kopfform, in den Kreis des Alkamenes gehört. Nach allem erscheint Alkamenes als der eigentliche Erbe phidiasscher Kunst, die er um eine Stufe dem reicheren und verfeinerten Stil näher geführt hat.

Neben ihm tritt ein Praxiteles (der ältere) auf, der erste Vertreter einer langlebigen und hochbedeutenden attischen Künstlerfamilie. Für seine Vaterstadt schuf er eine Marmorgruppe der eleusinischen Göttinnen nebst Jakchos, deren Frauengestalten sich vielleicht noch in unserem Vorrate nachweisen lassen; für den von den Thebanern in Platää nach 427 errichteten Hekatompedos der Hera Teleia das marmorne Standbild dieser Ehegöttin (Hera Barberini im Vatikan?): vielleicht für den Heraklestempel in Theben die Giebelgruppe mit elf Taten des Herakles, ein Rückfall nach den einheitlichen Giebelgruppen des Phidias, während z. B. Kalamis' Schüler Praxias in seinen Giebelgruppen des delphischen Tempels (Apollon und Musen, Dionysos und Gefolge) die Einheitlichkeit wahrte. In unserer kunstgeschichtlichen Tradition ist dieser Praxiteles mit seinem gleichnamigen Enkel zusammengefallen und erst neuerdings als selbständiger Künstler wieder entdeckt worden.

Als dritter Phidiasschüler der peloponnesischen Zeit mag Pyrros aus Athen erwähnt werden, dessen Athena Hygieia an den Propyläen vermutlich der großen Pest ihre Entstehung verdankte; vielleicht dürfen wir sie in der schönen farnesischen Statue (Fig. 416) wiedererkennen. Hier ist der phidiassche Peplos mit dem gewöhnlichen ionischen Chiton vertauscht und alles Gewicht auf den großen faltenreichen Mantel gelegt. Denselben Weg haben mehrere Künstler dieser Zeit beschritten, so wohl zuerst der Meister der etwas älteren, großartig herben Athena Albani mit der Hundskappe [43, 10]. Noch höher hebt sich der Wuchs der kriegerischen Jungfrau, mit Hilfe des höheren „korinthischen" Visierhelmes, in der Kolossalstatue von Velletri (Louvre), gemäßigter in der Athena Giustiniani mit der Schlange zu ihren Füßen (Vatikan).

Nicht minder groß als in den Statuen zeigt sich Phidias' Nachwirkung in der Reliefkunst. Das Bedürfnis künstlerischen Schmuckes dringt überallhin; sogar die öffentlichen Urkunden erhielten in dieser Zeit nicht selten vignettenartigen Reliefschmuck: die Kunst wußte auch ein trockenes Aktenstück, einen Staatsvertrag, eine Rechnungsablage, zu veredeln. Vor allem aber erblühte die alte Sitte der Grabreliefs (S. 158) in neuem Glanze. Sie bieten uns entzückende Schilderungen ruhigen Stilllebens im Schoße der Familie, nicht mit individueller Wiedergabe bestimmter Personen, sondern alles ist typisch gefaßt. Wir erblicken die Verstorbene, wie sie sich von einer Magd die Sandalen binden [61, 1] oder ein Schmuckkästchen überreichen läßt (Fig. 417. [49, 7. 61, 2]); sie wechselt mit dem Gatten einen Händedruck, umarmt ihr Kind, versammelt die Familie und die Freunde um sich. Mag auch meistens nur der Kreis der gewöhnlichen Beschäftigungen vorgeführt werden, so weist doch die würdig ernste Haltung der Hauptperson, die teilnehmende Gebärde der Umstehenden, z. B. das Stützen des Kopfes mit der Hand, auf den ernsteren Hintergrund der Darstellung hin. Man schiebt den Hellenen keine modernen sentimentalen Empfindungen unter, wenn man behauptet, daß (vollends seit dem 4. Jahrhundert) die attische Kunst in der Schilderung von Szenen unerschöpflich war, welche bald die wehmütige Trennung von den Geliebten und den Gütern des Lebens leise andeuten [61, 3. 6], bald das Glück und den Frieden des Familiendaseins vor die Augen stellen und auf diese Weise die Bitterkeit der Todesgedanken milde lösen, die Vergangenheit fortsetzen und für die Überlebenden bleibend machen. Es ist die rein ethische Empfindungsweise und die maßvolle Formensprache des Phidias, die in diesen Reliefs nachklingt. Wahrlich, es ist nicht der geringste Teil seiner Größe, daß er auch die geringeren Kunsthandwerker so zu schulen, ihnen einen Hauch seines Geistes einzuflößen verstanden hat.

Andere Richtungen. Natürlich war aber auch ein Phidias nicht allein bestimmend. Eine Übertreibung des in der myronischen Richtung liegenden realistischen Zuges zeigte sich, wahrscheinlich um die Zeit des peloponnesischen Krieges, in dem naturalistischen „Menschenbildner"

Demetrios von Alopeke, Sokrates' Gangenossen, der in seinen ehernen Bildnisstatuen, unbekümmert um Schönheit, mit starken Mitteln nach möglichster Ähnlichkeit strebte, so wie die Menschen leibten und lebten. Sein runzeliger Feldherr Pellichos mit einem Schmerbauch und wehendem Bart, oder die alte Lysimache, die 64 Jahre das Priesteramt der Burggöttin versehen und vier Geschlechter von Nachkommen erblickt hatte, waren dankbare Vorwürfe für seine der Zeit voranseilende Kunst. Manche Bildnisse dieser Zeit (Archidamos [62, 3]) scheinen den Einfluß des Demetrios spüren zu lassen.

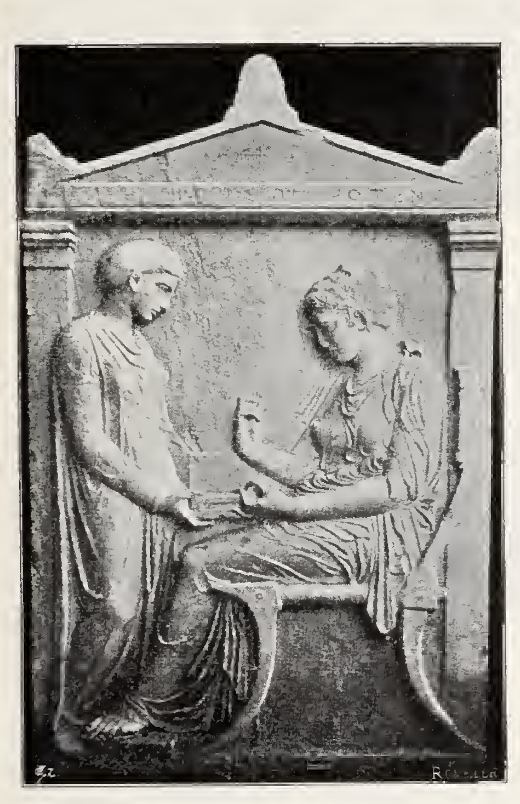


Fig. 417. Grabstein der Hegeso, Gattin des Proxenos. Marmor. Athen.



Fig. 418. Lakonische (?) Tänzerin. Marmorrelief. Berlin.

Daneben ging auch eine ganz andere, auf das Zierliche gerichtete Strömung her. Ihr Hauptvertreter ist Kallimachos, vermutlich ein geborener Korinther, der wahrscheinlich ebenfalls der Zeit des großen Krieges angehörte, während manche in ihm einen Zeitgenossen des Kalamis erblicken möchten. Feine Ausführung erstrebte er so einseitig, daß darüber leicht die anmutige Wirkung verloren ging, z. B. in seinen „tanzenden Lakedämonierinnen" von Erz; man mag sich ihren Charakter an gewissen Reliefs anschaulich machen, die durch etwas gezierte Formen, Bewegungen, Falten bezeichnet werden (Fig. 418). Man schrieb ihm die Erfindung des korinthischen Kapitells zu, bei dem neue technische Hilfsmittel (laufender Bohrer) verwendet wurden, um die reichere Wirkung des realistisch herausgearbeiteten Blattschmuckes zu erzielen (S. 120). Die goldene Lampe im neuen Tempel der Athena Polias (Fig. 410) bezeugte sein Geschick für elegantes Kunsthandwerk. Seine Kunstweise enthält eines der Elemente, die später dem archaistischen Stil (vgl. [78, 1. 2]) als Würze dienen. Dies ist eine mit dem Kultus zusammenhängende, daher auch hieratisch genannte Stilweise, die der Formensprache und so

weit wie möglich auch der Empfindungsweise der älteren, noch gebundenen Kunst durch den ganzen Verlauf der antiken Kunst ein künstliches, mehr und mehr vertrocknendes Nachleben bereitete. Sie tritt auch in der Malerei auf; die panathenäischen Vasen (Fig. 298 c) können zeigen, welche Verschnörkelung schon im 4. Jahrhundert eintrat.





Fig. 419. Friesreliefs vom Apollontempel in Bassä.

Mit den bezeichneten Richtungen hängt innerlich zusammen ein Streben nach größerer Lebendigkeit und malerischer Wirkung. Wohl die ältesten Zeugnisse solcher Richtung sind gewisse Reliefs, die tanzende, schwärmende, opfernde Bacchantinnen darstellen, in lebhaften Stellungen und mit starkem Fluge der Gewänder, dabei tritt aber in den Köpfen wie in den Einzelheiten der Faltenbildung eine leise altertümliche Gebundenheit zu Tage [49, 2]. Ferner zeigen die stark erhobenen Reliefs, etwa aus den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, die sich im Innenhofe des Apollontempels in Bassä (Fig. 407) über den ionischen Halbsäulen hinzogen, bereits die Neigung zu einem gesteigerten Effekt und zu einem mannigfacheren, durch Kontraste wirksamen Ausdruck. Die Behandlung der Gewänder, besonders bei den Frauen, bald flatternd bald gespannt, hat eine Verstärkung der Motive erfahren; kühne Verkürzungen und zusammengesetzte Gruppen werden gewagt. Den Inhalt bilden wieder einmal Amazonen- und Kentaurenkämpfe (Fig. 419. [53, 1]). Die beiden Abteilungen wurden durch eine Platte mit Apollon und Artemis, die zur Hilfe gegen die Kentauren herbeieilen, getrennt. Der Reichtum der Erfindung in diesem Friese ist unvergleichlich und scheint einem attischen Künstler oder wenigstens der starken Einwirkung attischer Kunst (Malerei?) zugeschrieben werden zu müssen, während die untersetzten Proportionen und die ziemlich derbe Ausführung in dem hier zuerst auftretenden peloponnesischen Marmor (aus Dolianá bei Tegea) auf einheimische Arbeiter hinweisen.

Eine ähnlich lebhafte Darstellung trat auch schon in den Kampfszenen am Friese des athenischen Niketempels (Fig. 385) hervor. Noch weiter gesteigert ist das Streben nach malerischer Wirkung in den wohl um 408, zur Zeit als Alkibiades die letzten athenischen Erfolge gewann, entstandenen Reliefs von der Brüstung desselben Tempels (Fig. 384), die Siegesgöttinnen in verschiedenen Tätigkeiten schildern. Sie errichten Siegeszeichen [49, 5], bereiten ein Siegesopfer vor, eine Nike nestelt an den Sandalenbändern (Fig. 420. [49, 4]). Der Fries ist ein köstliches Werk, von virtuoser Technik, rauschender Schilderung und berauschender Wirkung. Bescheidener tritt der gleiche Stil an den arg zertrümmerten Friesreliefs vom Erechtheion (Fig. 401) auf, die sich in einzelnen Figuren und Gruppen von dunklem Grund abhoben und Szenen aus dem Mythenkreise des Erechtheus schilderten.

In der älteren Plastik des 5. Jahrhunderts konnte man, vom Parthenon abgesehen, vielfach bemerken, daß die Komposition an Schönheit und lebendiger Kraft die Ausführung überragt. Offenbar hatte die Phantasie, angeregt von der gleichzeitigen erhabenen Poesie, sich rascher entwickelt als die Hand und das Auge. Allmählich aber war, um die Kluft auszugleichen, der Nachdruck auf die formale Durchbildung der Einzelgestalten gelegt worden, so daß ein Menschenalter später die eben geschilderte virtuose, in der Wiedergabe des reizend Anmutigen wie des kühn und leidenschaftlich Bewegten gleich heimische Richtung zur Herrschaft gelangen konnte. Auch der Stilwechsel im Kreise der Malerei, der gerade in die Zeit des peloponnesischen Krieges fällt, der in Athen begonnene Übergang der Malerei zu wirklich malerischer Darstellung (S. 224. 240), wird auf die Richtung der Schwesterkunst Einfluß geübt haben. Es scheint überhaupt, als ob in der ganzen Kunst von neuem ein reger Austausch zwischen Jonien und Attika, den ein Menschenalter hindurch im attischen Seebunde vereinten stammverwandten Gebieten, stattgefunden habe; manches in der geschilderten Kunstrichtung läßt sich am einfachsten durch erneute ionische Einwirkung erklären.



Fig. 420. Relief von der Brüstung des Niketempels. Athen.

Jonische Plastik. An die Stelle der altionischen Zierlichkeit der archaischen Periode (S. 155. 169 ff.) war im Laufe des 5. Jahrhunderts eine schwungvollere Richtung getreten, die wir allerdings bis jetzt noch nicht im Zusammenhange, sondern nur in einzelnen Erscheinungen, noch dazu über sehr verschiedene Örtlichkeiten zerstreut, verfolgen können. Sie gewähren uns einen Einblick in ein viel mannigfacheres Kunstleben, als wir früher, durch den Glanz der großen athenischen Kunstschöpfungen geblendet, vermuteten, und bekunden, daß ein malerischer Zug in der Skulptur sich behauptete. Ob er, wie es sehr wahrscheinlich ist, durch vererbte Über-

lieferungen von langer Hand vorbereitet war oder ob er erst jetzt auftauchte, müssen erst genauere Forschungen lehren. So viel darf wohl schon jetzt angenommen werden, daß auch in der für uns dunklen Zwischenzeit zwischen den Perserkriegen und dem Verfall des attischen Seebundes ein lebhafter Betrieb der Skulptur in Jonien stattgefunden hat, und weiter, daß die ionische Malerei, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Polygnot lebendig gewesen war und am Ende in Zeuxis und Parrasios neu aufblühte (S. 240 f.), auf die Entwickelung der ionischen Plastik von bedeutendem Einfluß gewesen ist.



Fig. 421. Nike des Päonios. Olympia. („Olympia".)

An der Spitze der erhaltenen Denkmäler steht die von den Messeniern und Naupaktiern nach Olympia gestiftete Nike, ein Werk des Päonios aus der ionischen, aber seit lange unter attischem Einfluß stehenden Stadt Mende in der thrakischen Chalkidike (Fig. 421). In der Region der Adler schwebt sie vom Olymp zur Erde herab, mit beiden Händen den segelartig ausgespannten Mantel fassend. Durch die Bewegung drückt sich das weite Gewand an den Körper und bauscht sich nach hinten. Der früher nur schüchtern gemachte Versuch eine schwebende Figur in Marmor darzustellen (Fig. 294) kam hier zu freier, mehr virtuoser als feiner Ausführung: das alte Sprungmotiv (S. 155) ist in ein leichtes Schwimmen im Luftraum verwandelt, die Masse des wehenden Gewandes dient der Hauptfigur als fester Halt. Wahrscheinlich verherrlicht die auf ihrer 9 Meter hohen dreiseitigen Basis alle anderen Weihgeschenke Olympias weit überragende siegesstolze Stiftung die Eroberung von Sphakteria (425) und die Rückkehr der Messenier in ihre alte Heimat, aus der die Spartaner sie einst vertrieben hatten. Ähnlichen Sinn, wenn auch geringere Kühnheit, verraten die auf der Insel Delos ausgegrabenen Bruchstücke zweier Gruppen, die sich als Riesenakroterien, die Giebel eines Tempels krönend, herausgestellt haben. Die eine Gruppe schilderte die Entführung der Oreithyia durch Boreas: der mit mächtigen Flügeln ausgestattete Windgott hielt die Tochter des Erechtheus hoch empor. Wenn diese an die Nike des Päonios erinnert, so stehen außerdem die Anordnung der ganzen Gruppe, die ungebundenen Bewegungen, der wenn auch erst leise Versuch die Komposition zu vertiefen in deutlichem Gegensatze zur attischen Skulptur des hohen Stils.

Altem ionischen Kunstboden entstammen die lykischen Denkmäler (vgl. S. 160 f. 171). Das Prunkgrab (S. 77 f.) steht auch jetzt im Vordergrund und empfängt reichen plastischen Schmuck. Das in unserem Jahrhundert gewissermaßen zweimal entdeckte Heroon von Giölbaschi (Trysa) besteht aus einem Hofe, der einst einen aus dem Felsen herausgearbeiteten Sarkophag umschloß. Sowohl die Eingangsseite wie die vier Innenwände des Hofes waren mit Reliefs reich geschmückt. Die gewaltigen Kämpfe der Heroenzeit entrollen sich vor unseren Augen: an der Außenwand der Kampf mit Amazonen und Kentauren und der Streit der Sieben gegen Theben, an den Innenseiten Bellerophon, die Rache an den Freiern Penelopes [54, 7], der Raub der Töchter



Fig. 422. Aus einer Belagerung (Trojas?). Von dem Heroon von Giölbaschi. Kalkstein. Wien.

des Leukippos, und insbesondere (Westwand) drei zusammenhängende Szenen aus dem troischen eher als aus einem einheimischen Kriege (Fig. 422. [54, 8]). Die Reliefs sind stets in zwei Reihen übereinander angeordnet. Mit gutem Fug hat man schon in der Auswahl der Szenen sich an Polygnots Wandgemälde (vgl. Fig. 345) erinnert gefühlt und in diesen oder verwandten ionischen Malereien die Vorbilder vermutet. Zu der stofflichen Abhängigkeit von Gemälden gesellen sich noch einzelne stilistische Züge, die im Verhältnis zu den attischen Reliefs der phidiasschen Art eine mehr malerische Auffassung verraten. Die Reliefs von Giölbaschi gleichen stark gehobenen Umrißzeichnungen; sie offenbaren gegenüber der in der plastischen Kunst sonst üblichen Knappheit einen breiteren Ton der Schilderung, wie er von alters her den Joniern eigen war, eine reichere Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes, wobei selbst die Perspektive eine Rolle spielt, und halten strenger an der Wirklichkeit fest. Der gleichen Richtung gehören auch die erheblich trockneren Reliefs des sogenannten **Nereidendenkmals** von **Xanthos** (Fig. 423) an. Diesen Namen führt das Monument von den gleichsam in der Luft über das Meer mit seinem Getier hinschwebenden, nur durch das Gewand am Boden festgehaltenen Mädchenstatuen zwischen den Säulen, deren kühner Flug mit geblähtem Mantel dem gleichen Sinne wie Päonios' Nike (Fig. 421) entspringt (Fig. 424. [53, 4]); wie bei Pindar um-

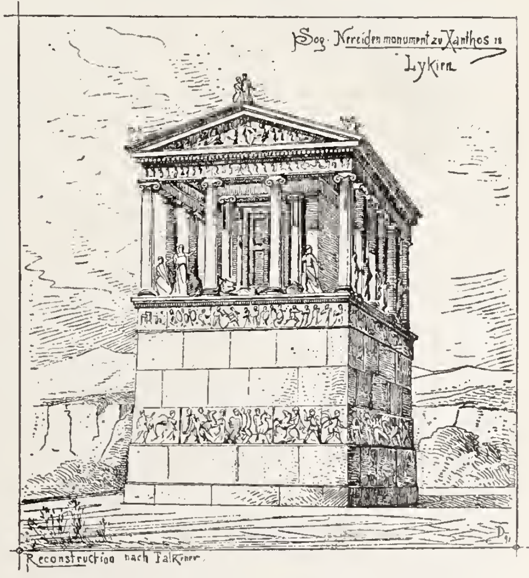


Fig. 423. Nereidendenkmal in Xanthos. (Durm nach Fellows und Falkener.)

schwebten die Seejungfrauen die Grabkapelle gleich der Insel der Seligen im fernen Ozean. Meistens erblickt man darin das Grab des lykischen Satrapen Perikles (um 370 v. Chr.), doch weist der Stil vielmehr noch auf das 5. Jahrhundert; zur Zeit des peloponnesischen Krieges herrschte in Xanthos lange Jahre der Dynast Kuperllis. Die in Lykien alleinstehende Verwendung des parischen Marmors und die Großartigkeit des zweistöckigen Baues, gemäß der alten lykischen Sitte die Gräber in die Luft zu erheben (Fig. 163), kündigen jedenfalls ein Herrschergrab an. Zwei Relieffriese zogen sich als Bänder am Unterbau hin. Der breitere schildert Schlachtszenen zwischen Lykiern und orientalisch bekleideten Gegnern [53, 6, vgl. 7] und weist auf den knidischen Fries in Delphi [33, 6] zurück; der schmalere stellt mit stark realistischer Nüchternheit die Wechselfälle einer Belagerung bis zur schließlichen Übergabe [53, 5] dar. Die flatternden, beinahe durchsichtigen Gewänder und das starke Festhalten an der äußeren Wirklichkeit, das an assyrische Kriegsschilderungen erinnert, deuten auf einen selbständigen Entwickelungsgang. Eine sehr schöne Ergänzung haben diese lykischen Grabskulpturen neuerdings durch einen Sarkophag aus demselben Fürstengrabe von Sidon, dem auch der Alexandersarkophag (Fig. 491) entstammt, erhalten [54, 2—6]. Hier erscheint der lykische Stil, offenbar durch attische Vorbilder geschult, in seiner feinsten Ausbildung.



Fig. 424. Nereide vom sog. Nereidendenkmal zu Xanthos. Brit. Museum.

Asiatische Malerei. Noch auf einem anderen Gebiete sollte Jonien für die Kunst von neuer Bedeutung werden. In Attika war die polygnotische Malweise bald erloschen. Einen schwachen Nachklang bieten in Herculaneum gefundene Marmorplatten mit feinen farbigen Umrißzeichnungen („Monochrome" auf weißem Grunde), römische Kopien ähnlicher Werke etwa aus unserer Zeit; auf einer wird Alexandros aus Athen als Maler genannt [91, 5]. Der Karikaturenmaler Pauson vertrat die Stelle der in scharfem Spott sich ergehenden Komödie. Die Neuerungen Apollodors (S. 224), die Licht und Schatten und glänzendere Färbung an die Stelle kolorierter Wandkompositionen setzten, fanden zwar keinen athenischen Nachfolger, hatten dagegen ihre ersten bedeutenden Vertreter, die Apollodoros' Ruhm weit überstrahlten, in kleinasiatischen Künstlern; daher die antiken Kunsthistoriker diese Malerei trotz ihres attischen Ursprungs als asiatische Gattung zu bezeichnen pflegten. Es ist die Zeit, wo auch in der Kunst die einzelnen Persönlichkeiten sich stärker geltend machten und Anekdoten beliebt wurden, um die Künstler zu charakterisieren. So treten uns zunächst Zeuxis von Herakleia (am Pontos?) und Parrasios von Ephesos entgegen, die um die Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen, bald aber auch anderer Orten, von Sicilien bis Kleinasien, ihre Kunst übten. In ihren Farben waren sie noch einfach und begnügten sich mit den vier alten Farben (S. 191), die sie aber zu neuen malerischen Wirkungen zu verwenden wußten. Zeuxis legte, wie es bei dem Vertreter einer neuen Richtung natürlich ist, besonderes Gewicht auf die Technik. Bezeichnend war für ihn neben kräftigen Verhältnissen und Formen seiner Figuren, die an Polyklet erinnerten, und neben

Farbenwirkungen, die als täuschend bewundert wurden, eine Vorliebe für ungewöhnliche, nicht aus dem Charakter der Handelnden entwickelte Vorgänge, z. B. eine Kentaurenfamilie als idyllisches Familienbild; daher denn auch Aristoteles ihm Charakterzeichnung absprach und ihn bloß wegen seiner Stoffe gelten ließ. Seine Helena in Kroton galt indessen für eine echt homerische Idealgestalt, deren Schönheit es begreiflich mache, daß so viele Helden einst um ihretwillen sich bekämpften. An seinen gefesselten Marsyas, seinen kleinen Herakles im Kampf mit den Schlangen erinnern erhaltene Gemälde (Fig. 425). Parrasios, aus einer ephesischen Malerfamilie stammend, war in seinen Lebensgewohnheiten wie in seiner Kunst ein echter Jonier.

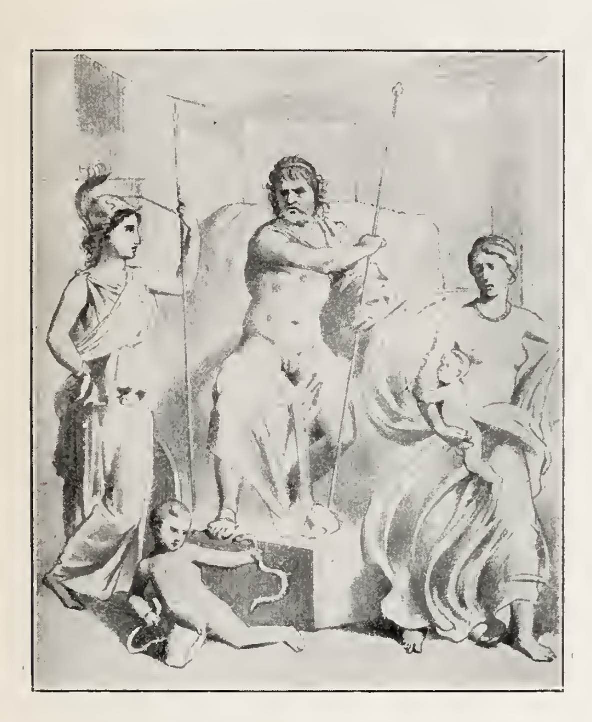


Fig. 425. Herakles die Schlangen würgend. Pompejanisches Gemälde. Neapel.



Fig. 426. Die Heilung des Telephos durch den Rost von Achills Speer. Etruskischer Spiegel. Berlin.

Frauen malte er selten, zum Teil in zweideutigen Darstellungen. Seine Heroen, schlanker als die Gestalten des Zeuxis, galten als Musterbildungen. Ein sehr feiner Zeichner (seine Handzeichnungen wurden von Kennern gesucht), legte er auch in der Malerei das Hauptgewicht auf plastische Behandlung der Umrisse. So gelang es ihm, die Feinheiten des Gesichtsausdrucks, die Schilderung des jede Person bezeichnenden Charakters in Zügen und Stellung scharf, bis zur Künstelei, zum Ausdruck zu bringen. Bilder wie der leidende Philoktet, der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen Achills, Telephos' Heilung durch den Rost von Achills Lanze (vgl. Fig. 426), vielleicht Odysseus' erheuchelter Wahnsinn, zeigen die Art seiner Lieblingsthemata. Unverkennbar ist es der Geist der euripideischen Tragödie, unter dessen Einfluß Parrasios steht. Daß diese psychologische Richtung auch bei Attikern Anklang fand, zeigt Timanthes aus der Attika benachbarten Insel Kythnos, der mit einem Bilde des Waffenstreites gegen Parrasios in Wettstreit trat, ihn jedoch in prägnanter Ausprägung der Charaktere und in psychologischer Motivierung noch übertraf. Am berühmtesten war sein Opfer Iphigeneias mit der Steigerung des Schmerzausdruckes bei den Teilnehmern (Agamemnon verhüllte sein Antlitz), ein Bild, das in der späteren Kunst viel Nachahmung gefunden hat (Fig. 427, vgl. [98, 4]).



Fig. 427. Opfer der Iphigeneia. Pompejanisches Wandgemälde aus der Casa del poeta tragico. Neapel.

Auch die attische Tonmalerei hatte ihren Sinn immer mehr dem Feinen und Zierlichen zugewandt, aber mit solchen Fortschritten der Tafelmalerei konnte sie begreiflicherweise bei ihren einfachen Mitteln nicht Schritt halten. Schattierte Malereien auf weißem Grunde [91, 4] blieben vereinzelt. Auch auf schwarzem Grunde wurden reichere Farbenwirkungen erstrebt. So treten z. B. in einem schönen Bilde, wo Peleus Thetis im Bade überrascht



Fig. 428. Vorbereitung zum Satyrdrama, von der „Pronomosvase". Attische Vase aus Ruvo. Neapel.

[91, 6], Weiß und Blau, Kirschrot und Gold zur Erhöhung der Wirkung hinzu. Andere Male ward die Hauptgruppe durch farbiges Relief aus der rotfigurigen Umgebung herausgehoben. Aber alle solche Versuche konnten die attische Tonmalerei nicht retten, die denn auch im 4. Jahrhundert allmählich ausklingt, nachdem sie sich noch das Skythenland am Nordufer des Schwarzen Meeres als Absatzgebiet erobert hatte. Die untergeordnete Stellung des Kunsthandwerks spricht sich auch in dem Fehlen von Künstlernamen aus. Nur eine flotte, nicht selten feine und zierliche Zeichnung bleibt das aus besseren Zeiten überkommene Erbe.



Fig. 429. Der Riese Talos von Medeia bezaubert, von den Dioskuren aufgefangen. Von einer Amphora aus Ruvo. (Reichhold.)

Westgriechenland. Zum Verfall der attischen Vasenmalerei trug auch der Umstand nicht wenig bei, daß mit der sicilischen Katastrophe der schwungvolle Ausfuhrhandel nach dem Westen ein jähes Ende nahm. Noch in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts war er, vielleicht durch Vermittelung der attischen Kolonie Thurioi am Meerbusen von Tarent, eifrig betrieben worden (Fig. 428), ja dieser Handel hatte sich sogar entlang dem adriatischen Meer bis Hatria (Adria) und Felsina (Bologna) erstreckt. Seit dem Niedergange der attischen Macht trat Tarent an die Spitze einer eigenen Vasenfabrikation, die bald ganz Großgriechenland beherrschte. Die benachbarten apulischen Fundstätten (Ruvo, Canosa, Altamura) sind reich an großen, zum Teil kolossalen Prachtgefäßen [92, 1], die ihre hohen Flächen mit meistens dreireihigen Kompositionen, einer steifen Umbildung der polygnotischen Weise, anfüllen. Unter dem Einflusse der Bühne stehen sowohl die meistens tragischen Stoffe, wie die Vorliebe für einen marmornen Palastbau als Mittelpunkt, die Kostüme der Hauptpersonen, die Göttergruppen der obersten Reihe als einer Art Theologeion. Doch kommen auch andere Kompositionen vor, die das ganze Gefäß mit einer einzigen Darstellung in großen Figuren umziehen; so die Talosvase, die den ehernen Riesen Talos allein weiß mit gelblicher Schattierung unter lauter roten Figuren darstellt (Fig. 429), ein Versuch die einfachen Tonfarben durch fremde Zutaten zu beleben

Andererseits sind die Tarentiner Possenspiele, also eine lokale Gattung des Dramas, in einer Menge lustiger Bilder (Phlyakenszenen) verewigt. Die Rückseiten der Gefäße lieben Szenen aus dem Grabeskult (Fig. 430). Zu der Tonfarbe der Figuren tritt auch hier Weiß für Baulichkeiten, Gelb für Goldgeräte und ähnlichen Schmuck, Kirschrot und Braun für Gewänder, die oftmals sehr reich gemustert sind. Eine überschwellende Ornamentik, deren weicher geschwungene Ranken einen starken Gegensatz gegen die kräftigere Linienführung der attischen Glanzzeit (Fig. 311 f. 345 ff.) bilden, herrscht besonders am Halse der Gefäße (Taf. IV, 5. [92, 2]).



Fig. 430. Apulische Prachtamphora, Rückseite.

Abarten dieses malerischen Stiles, der auch das ganze 4. Jahrhundert beherrschte, zeigen sich in der westlichen Nachbarlandschaft Lucanien, wo Pästum, das frühere Poseidonia, einen Mittelpunkt abgegeben haben wird. Dort tritt uns im 4. Jahrhundert Asteas als bedeutenderer Maler entgegen [92, 3]; sein Genosse Python (Alkmene auf dem Scheiterhaufen) wetteifert im Farbenreichtum geradezu mit der Tafelmalerei. Im ganzen werden sonst die Formen der Gefäße plumper oder verkünstelter, die Farben stumpfer, die Zeichnung bald manierierter bald flüchtiger (so in den Mantelfiguren der Rückseiten): man spürt deutlich, daß man dem Zentrum der Bewegung weiter entrückt ist. Vereinzelt tritt





Fig. 431. Münze von Syrakus, von Euänetos.

auch die oskische Komödie mit oskischen Inschriften auf. Campanien nimmt an dieser ganzen Entwickelung nicht teil. Früher attischer Einfuhr geöffnet, zeichnet es sich jetzt durch feinen Ton, glänzenden schwarzen Firnis, geschmackvolle Formen, zum Teil durch Reliefschmuck seiner Gefäße aus, die die Nachahmung von Erzgefäßen deutlich zur Schau tragen, daher denn auch Malereien fehlen. Wie lange überhaupt die Tonmalerei geübt worden ist, steht noch nicht fest, schwerlich über das 3. Jahrhundert hinaus: nach der römischen Unterwerfung (Pästum 273, Tarent 272, endgültig 212) scheint nichts mehr davon vorzukommen.

Sicilien ist für uns in der Zeit des peloponnesischen Krieges stumm. Nur brachte die glückliche Abwehr der atheniscchen Invasion die immer schon treffliche Münzprägung von Syrakus (Fig. 344 c) auf eine Höhe der Schönheit, welche dieser Kunstzweig nie wieder erreicht hat. Syrakus ward das Zentrum der westlichen Münzprägung und wirkte sogar auf den Peloponnes. Hier allein finden wir auch die Namen der Stempelschneider angegeben (Eumēnos, Euänetos, Eukleidas, Kimon, Phrygillos, dieser auch als Gemmenschneider bekannt), zum Beweise, daß die künstlerische Leistung als solche geschätzt ward (Fig. 431).

9. Die letzten Zeiten griechischer Freiheit.

Zeitverhältnisse. Die Zeit zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Schlacht von Chäroneia umschließt das allmähliche Zerbröckeln der griechischen Staaten. Sparta, das seinen Sieg zum Teil der Hilfe der Perser verdankt, zieht daraus keinen dauernden Gewinn und liefert im Königsfrieden (387) die asiatischen Griechen dem Großkönig aus — nicht ganz zu ihrem Schaden, da die weite Entfernung von Susa den griechischen Küstenstädten freie Handelsbewegung und neues Aufblühen gestattete. Im nördlichen Peloponnes treten einzelne Städte wie Sikyon und Epidauros hervor. Das glänzende Meteor der thebischen Hegemonie (379) wirkt vernichtend auf die Macht Spartas, das Theben nach der Schlacht bei Leuktra (371) mit einem Ringe feindlicher Staaten und befestigter Städte (Mantineia, Megalopolis, Messene) umschließt, aber es erlischt plötzlich wie es aufgestiegen war mit Epameinondas' Tode bei Mantineia (362). — Inzwischen hat Athen zum zweitenmal einen Teil der alten Bundesgenossen um sich versammelt (378), doch ist dieser Bund nur ein Schatten des alten, der im Bundesgenossenkrieg (357—355), auf Anstiften des karischen Satrapen Mausolos, bald zerrinnt. Während Mausolos die griechische Kunst in den Dienst der Monarchie zieht und sie dadurch auf neue Wege weist, herrscht in Athen beständige Geldnot. Der Staat stellt wenige, fast ausschließlich nützlichen Zwecken dienende Aufgaben, Einzelne dagegen werden reich und gestalten demgemäß ihr Leben. Die Philosophie gibt die Richtung für die Einzelnen, die Rhetorik für das öffentliche Leben. Eine schwache Nachblüte der Tragödie wandelt auf euripideischen Bahnen. Die mittlere Komödie zieht Götter und Mythen in den Bereich der Travestie herab. So verlassen die Götter vollends den Olymp und werden den Menschen gleich. Dazu im Staatsleben der Hader der Parteien, die Schlaffheit wo es gilt Gefahren entgegenzutreten. Bei solchem politischen Tiefstande gelingt es dem nordischen Herrscher Philipp von Makedonien, zuerst während des Bundesgenossenkrieges, dann immer weiter vorrückend, Athen aus allen seinen nordischen Besitzungen zu verdrängen, den phokischen Krieg als Vertrauensmann der Hellenen zu beendigen, bis Alles reif ist zum Vernichtungsschlage von Chäroneia (338).

Sikyon. Die dorische Kunst des nördlichen Peloponnes hat ihren Mittelpunkt nicht mehr in Argos, wie zu Polyklets Zeit, sondern in der alten Kunststadt Sikyon, deren politische Zustände — unter spartanischem, thebischem, makedonischem Einfluß — die allgemeinen Zeitverhältnisse widerspiegeln. Polyklet bestimmt die Art der Plastik, die auch jetzt fast ausschließlich Erzguß ist, aber er findet keine bedeutenden Nachfolger. Wohl versammelt die Lehrbarkeit der polykletischen Proportionen, Formgebung und Technik eine zahlreiche Schule um den Meister, lauter Peloponnesier, die in mehreren Generationen bis über die Mitte des 4. Jahrhunderts ihre Kunst ausübten, aber ohne viel neue Gedanken oder Fortschritte zu Tage zu fördern. Wir mögen etwa Göttergestalten wie den Dionysos von Tivoli [51, 3], in dem ein etwas äußerlicher Versuch vorliegt das Weibliche im Wesen des Gottes durch Beimischung weiblicher Formen auszudrücken, oder den Ares Borghese [51, 7] hierher rechnen. Neun dieser polykletischen Schüler wirkten gemeinsam an der großen Erzgruppe, die die Spartaner zur Feier des entscheidenden Sieges von Aegospotamoi (405) nach Delphi widmeten (Fig. 307, 5), auch arbeiteten sie in hergebrachter Weise eherne Siegerstatuen; eine in Kärnten, unweit Klagenfurt (Virunum), gefundene Erzstatue [51, 4] macht dies anschaulich, besonders wenn man sie mit einer attischen, bei Salamis aus dem Meere gezogenen Erzstatue eines zarten Epheben (Apollon?) [41, 5] vergleicht. Bedeutender ragt aus der Schule der jüngere Polyklet hervor, ein Schüler des Naukydes, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts teils durch einige Götterbilder (z. T. von Marmor) sich Ruhm erwarb, teils als Erbauer der Tholos und des

Theaters im epidaurischen Asklepiosheiligtum einen Ehrenplatz unter den Architekten dieser Zeit verdient (S. 251). Daß aber die jüngeren Mitglieder der Schule, ebenso wie der Meister selbst in seinen späteren Jahren (S. 227), attischem Einfluß nicht unzugänglich geblieben sind, scheint die schöne in Ephesos gefundene Statue eines Schabers (Fig. 432) zu beweisen, wenn sie mit Recht einem Enkel Polyklets, *Dädalos*, zugeschrieben ist: die Verwandtschaft mit praxitelischen Gestalten ist unverkennbar. Das gleiche gilt von der stattlichen Erzstatue eines Jünglings mit nicht ganz klarem Motiv, die kürzlich, in mehrere Stücke zerbrochen, südlich von Kythera aus dem Meere herausgefischt worden ist (Fig. 433).





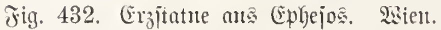


Fig. 432. Erzstatue aus Ephesos. Wien.

Fig. 433. Erzstatue von Antikythera. Athen.

Zu Anfang des 4. Jahrhunderts tat sich in Sikyon eine neue *Malerschule*, die *sikyonische*, auf, die in manchen Dingen dem dortigen Betriebe der Bildgießerei verwandt war. Eine Folge tüchtiger Schulhäupter, *Eupompos*, *Pamphilos* von Amphipolis, *Melanthios*, legten das Hauptgewicht auf das Lehrbare in der Kunst und begründeten so eine Art von Akademie, die auch von Fremden wie Apelles aufgesucht ward und einen lange nachwirkenden Ruf methodischer, alle Reizmittel verschmähender „Idealmalerei" (Chrestographie) behauptete. Nur wenige einzelne Bilder von ihnen sind bekannt, so von Eupompos ein Sieger mit der Palme (vgl. Fig. 434), an polykletische Bestrebungen erinnernd. Eigentümlicher tritt aus der Zahl der Genossen *Pausias* von Sikyon heraus, schon dadurch, daß er zu den Begründern einer neuen Technik, der *enkaustischen* Malerei, gehört, welche die erweichten Wachsfarben mit einer Spachtel auf die Tafel strich und das Ganze mit einem Glühstift überging. Wachsfarben waren freilich schon längst in der Marmor- und Dekorationsmalerei üblich (Fig. 299),

aber die Farben waren bisher nur mit dem Pinsel auf den Grund gestrichen worden; durch die neue Behandlung ward die Technik wesentlich vervollkommnet. Eine glänzendere, sattere und farbenprächtigere Wirkung und größere Haltbarkeit lohnten das mühsame Verfahren, das eben um letzterer Schwierigkeit willen die Temperamalerei durchaus nicht verdrängte. Ein Stieropfer von Pausias, wo der Stier trotz seiner schwarzen Farbe in voller Verkürzung plastisch wirkte (vgl. das Pferd in Fig. 508), zeigte die Leistungsfähigkeit der neuen Technik; an einem anderen seiner Bilder ward das durchsichtige Glas einer Trinkschale bewundert. Blumenstücke und das Bildnis des durch Goethes Gedicht verherrlichten Blumenmädchens Glykera bezeichnen eine andere Seite von Pausias' Kunst, die sich in späterer Zeit reicher entwickeln sollte. Eine Anzahl von Schülern (Aristolaos, Nikophanes, Sokrates) bezeugt seine Lehrgabe.



Fig. 434. Sieger mit Palme. Wandmalerei im Pal. Rospigliosi, Rom. (Turnbull.)

Attische Malerschule. Neben der sikyonischen Schule ging die attische Malerei her, so genannt, obschon ihre Hauptvertreter nicht Athener waren. Sie knüpfte an die in Athen selbst groß gewordene ionische Malerei an; hatte doch Timanthes von Kythnos mit Parrasios auf gleichem Felde gewetteifert (S. 241). Ihr eigentliches Haupt war Aristeides von Theben, der mit seinem Zeitgenossen Pausias den Ruhm eines Erfinders der Enkaustik teilte. Er war ebenfalls Zeitgenosse des Skopas, der das Pathos in die Plastik einführte (S. 253). Auch Aristeides' Hauptgebiet waren pathetische Stoffe, in denen er die psychologische Richtung eines Parrasios und Timanthes ins Pathologische steigerte; so in dem von Alexander dem Großen hochgeschätzten Bild einer eroberten Stadt, in der eine zum Tode verwundete Frau fürchtete, ihr herankriechendes Kind möchte mit der Milch den Tod trinken. Eine große Perserschlacht (wir wissen nicht, welche) mit hundert Figuren gab das Zeichen zu den in dieser Schule besonders beliebten Schlachtbildern (übrigens hatte auch der Sikyonier Pamphilos eine Schlacht bei Phlius gemalt). So ward von Aristeides' Schüler Euphranor vom Isthmos, einem überaus vielseitigen Künstler (s. u.) und angesehenen Maler, ein Reitertreffen zwischen Athenern und Thebanern bei Mantineia (362) in lebendiger Schilderung des Zusammenstoßes

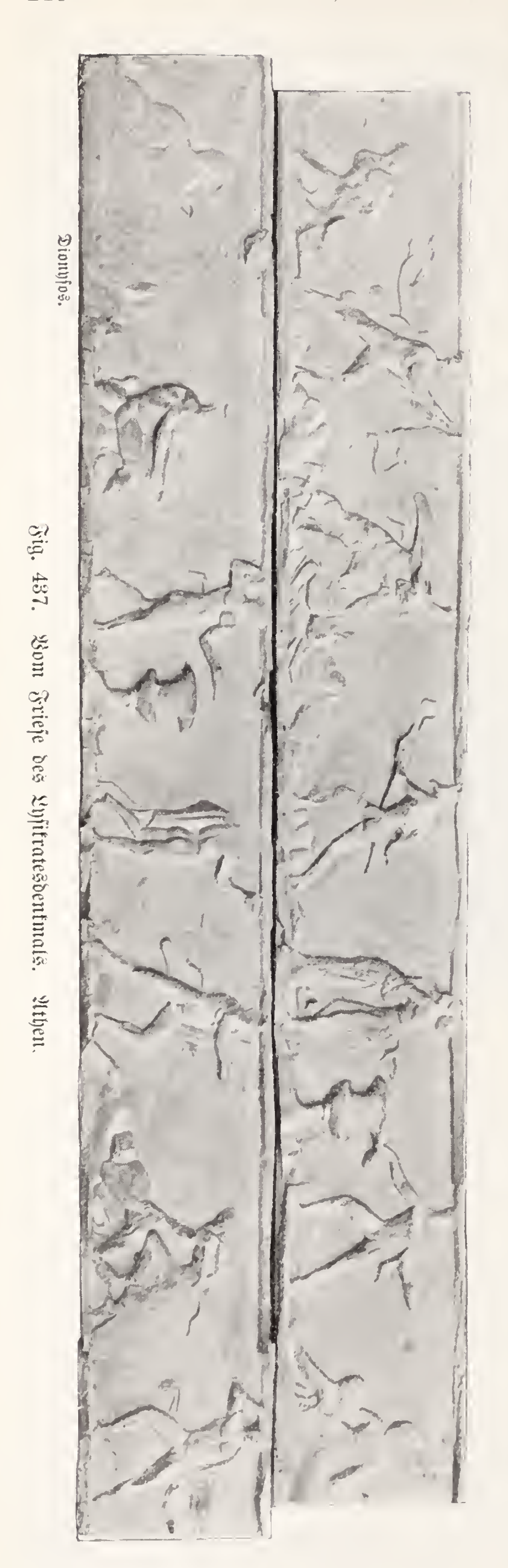


Fig. 437. Vom Friese des Lysikratesdenkmals. Athen.



Fig. 435. Nike mit Viergespann.
Blacassche Gemme. Brit. Museum.

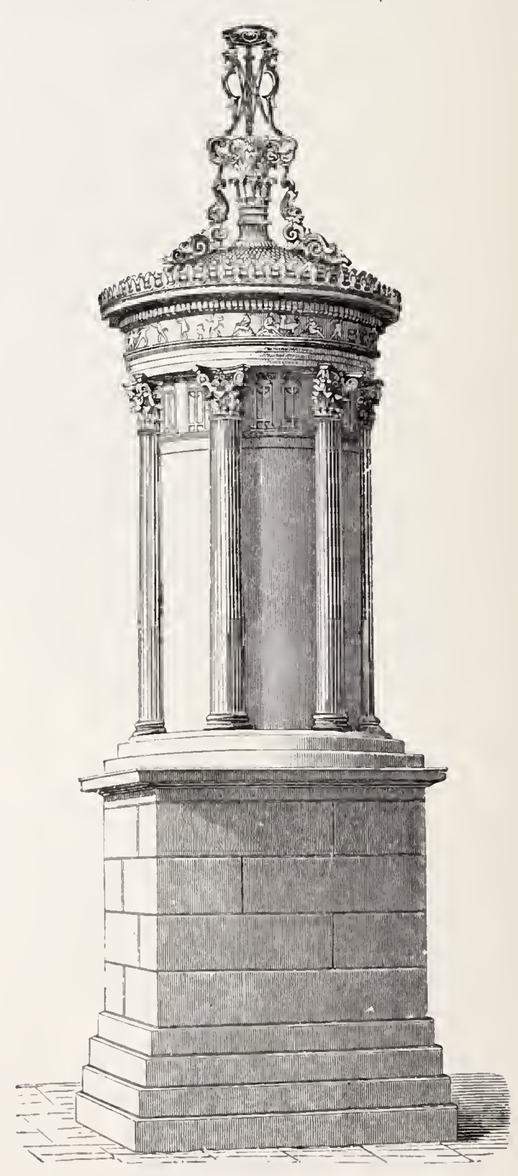


Fig. 436. Lysikratesdenkmal zu Athen (ergänzt).

dargestellt; es gehörte zu drei Gemälden, die nach Art der „bunten Halle" (S. 189 f.) die Halle des Zeus Eleutherios am athenischen Markte schmückten: eines der wenigen Beispiele eines öffentlichen derartigen Auftrages in dieser Zeit. Sein Schulgenosse Nikomachos, des obengenannten Aristeides Sohn, zeichnete sich mehr durch flotte Leichtigkeit der Mache aus, die sich bis zur Schnellmalerei steigerte und in vollendeter Technik und schwungvoller Komposition ihre Ergänzung fand. Die Darstellung einer Nike, die ein Viergespann emporleitet, scheint noch in späteren Nachbildungen nachzuklingen (Fig. 435). Nikomachos ward nicht bloß von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt, sondern erhielt auch seinen festen Platz in der Kunstgeschichte. Die Schule setzte sich in ungeschwächter Bedeutung durch das ganze 4. Jahrhundert fort (s. u.).

Attische Architektur und Plastik. Auf dem Gebiete der Baukunst und der Bildhauerei zeigt es sich am deutlichsten, wie sich in Athen seit dem unglücklichen Ausgange des großen Krieges die Verhältnisse völlig geändert hatten. In der öffentlichen Architektur herrschte fast ausschließlich der Nutzbau: Mauerbauten, Schiffshäuser, Philons Arsenal im Piräeus; dazu das von Lykurg vollendete steinerne Theater (Fig. 362, 42. [20, 1—4]). Dafür begannen die früher unscheinbaren Privathäuser größere Pracht zu entfalten. Schon Sokrates hatte die Wandmalereien und Teppiche in den Häusern gerügt; die Häuser Konons, Phokions, Chabrias' traten auch äußerlich anspruchsvoller auf, und wenn sie auch keinen Vergleich mit den Palastbauten eines Dionysios in Syrakus aushalten konnten, so überstrahlten doch die Häuser der Reichen zu Demosthenes' Zeit die Bauten des Staates. Von der zierlichen Pracht privater Denkmäler unmittelbar nach dem Unglück von Chäroneia zeugt das Denkmal des Lysikrates (Fig. 436), das einen lyrischen Sieg vom Jahre 334 durch Aufstellung des gewonnenen Dreifußes auf hoher Basis verewigen sollte. Hier zieht der korinthische Stil seine feinsten Saiten auf, sowohl in der schlanken Komposition des ganzen Bauwerkes, wie in den eleganten Kapitellen (Fig. 235) und dem reizvollen Unterbau des Dreifußes. Auch die Skulptur erhielt ihren Anteil in dem ringsum laufenden Friese (Fig. 437. [58, 1]). Tyrrenische Seeräuber, die Dionysos fangen wollten, werden auf sein Geheiß von Satyrn gezüchtigt und in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Frieses der jugendliche Gott, behaglich zurückgelehnt, mit dem Panther tändelt, vollziehen die Satyrn mit Baumästen und Fackeln die Strafe an den Räubern, von denen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen. Der Fries ist mit einem Anfluge von Humor komponiert und in ganz leichtem Relief ausgeführt. Seine einzelnen Motive sind zum Teil anderswoher entlehnt, so z. B. die eine geschlossene Gruppe rechts von der bekannten Ringergruppe der Florentiner Tribuna [69, 6], in der die kunstreiche Verschlingung der Leiber das Interesse des Beschauers fesselt und die Möglichkeit eines Umschlages seine Spannung steigert.

Auch die Plastik steht nicht mehr, wie in der Periode Kimons und Perikles', hauptsächlich im öffentlichen Dienste; die Kunstliebe reicher Privatleute tritt bei der Bestellung der Werke stärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenstände wie auf die formelle Behandlung mannigfachen Einfluß. Die Götterideale erfahren eine wesentliche Wandlung. Den ernst erhabenen Gestalten des Olymps, Zeus, Hera, Athena, werden die anmutigen, heiteren, empfindungsreichen, bis zur Leidenschaft bewegten jüngeren, z. T. erst jetzt völlig verjüngten Götter, Aphrodite und Eros, Apollon und Dionysos, vorgezogen. Die Vorliebe für die Schilderung reichen individuellen Lebens und das Auge fesselnder Formenreize entfernt notwendig immer weiter von der architektonischen Gemessenheit, an der schon die Werke aus der Zeit des großen Krieges gerüttelt hatten. Die Skulptur beginnt sich, ganz wie die Tafelmalerei, innerlich von ihrer architektonischen Grundlage loszulösen und in den allmählich bis zur Virtuosität ausgebildeten plastischen Ausdrucksmitteln die Hauptwirkung zu suchen. Dabei

regt die Philosophie zur Vertiefung des psychologischen Ausdrucks, die Rhetorik zu stärkerer Betonung wirksamer Effekte an.

Unter den attischen Bildhauern lassen sich die beiden Richtungen der vorhergehenden Periode wiedererkennen. Die Überlieferungen der Schule des Phidias wirken fort in dem älteren Kephisodot, wahrscheinlich dem Sohne des älteren (S. 234), Vater des jüngeren Praxiteles. Münzbilder beweisen, daß eine in München bewahrte Statue seine Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem kleinen Reichtumsgotte (Plutos) auf dem Arme darstellt. Eirene hielt in der Rechten das Zepter, Plutos in der Linken ein Füllhorn (Fig. 438). Stand und Gewandung halten so sehr die alte Weise fest, daß man versucht ist, die Statue in die Zeit der unmittelbaren phidiasschen Nachwirkung hinaufzurücken, aber die feinere seelische Durchbildung, die weiche Empfindung im Antlitz der Göttin und in ihrem Verhältnis zum Pflegling weisen bereits auf die jüngere attische Kunst voraus und sichern der schönen Statue ihren Platz auf dem Übergange von der älteren zur jüngeren Weise. An die Skulpturen des Parthenon erinnert das Grabmal des Dexileos, der 394 im Reiterkampfe bei Korinth gefallen war [54, 1].

Auch außerhalb Attikas traten die Einwirkungen der hohen attischen Kunst zu Tage. Das zeigt besonders deutlich der heilige Bezirk (Hieron) des Asklepios im Gebiete von Epidauros. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunders ward der Tempel des Gottes neu gebaut, auffälligerweise ohne Opisthodom (S. 131) und daher kürzer als gewöhnlich

Fig. 438. Eirene mit dem Plutoskinde. (Ergänzt.) Nach Kephisodot d. ä. München.



Fig. 439. Nereide vom Asklepiostempel bei Epidauros. Athen.

(6 zu 11 Säulen). Für diesen Tempel schuf der Parier Thrasymedes seinen chryselephantinen Asklepios, in dem er sich frei der phidiasschen Richtung anschloß, während die für denselben Tempel bestimmten dekorativen Statuen von der Hand des Timotheos (Fig. 439. [53, 2]) in diesem einen Anhänger der jüngeren, an der Brüstung des Niketempels (Fig. 420) bewährten Richtung erkennen lassen. Einen ganz ähnlichen Stil verrät eine oft wiederholte Statue der Leda, die den Schwan schützend bei sich aufnimmt [58, 4]. Zu diesen attischen oder attisch geschulten Künstlern trat etwa in den siebziger Jahren Skopas.

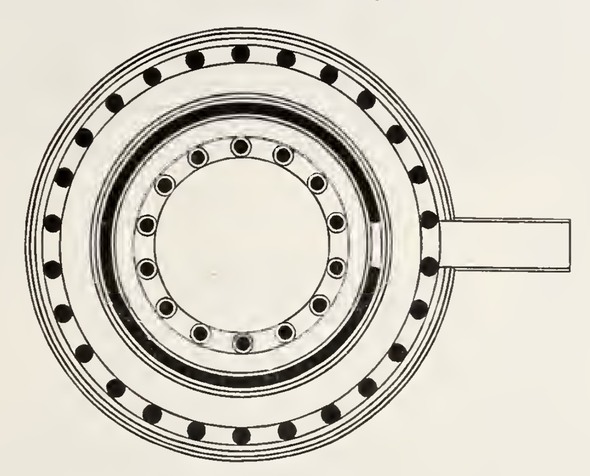


Fig. 440. Tholos (Thymele) im Hieron von Epidauros. (Nach Kabbadias.)

Skopas und die Baukunst im Peloponnes. Skopas von Paros war vermutlich der Sohn eines Aristandros, der einen Dreifuß als Weihgeschenk für Ägospotamoi für das Amykläon bei Sparta (S. 145. 151) gearbeitet hatte. Skopas muß sich früh nach verschiedenen Seiten ausgezeichnet haben, denn schon in jungen Jahren erhielt er den Auftrag, in dem damals noch mit Sparta verbundenen Tegea den 395 abgebrannten Tempel der Athena Alea neu zu erbauen und mit Skulpturen zu schmücken. Nahe Marmorbrüche (bei Doliana), die schon beim Friese von Bassä Verwendung gefunden hatten (S. 236), gestatteten es den bedeutend vergrößerten Tempel (6 zu 14 Säulen) ganz von Marmor zu erbauen, was bisher im Peloponnes unerhört war. Dazu machte Skopas zum ersten Male vollen Ernst damit, alle drei Baustile gleichwertig zu vereinigen; er ordnete außen dorische, in den beiden Vorhallen korinthische, im Innern der Cella ionische Säulen an. Auch war er, von einem leisen Anfang am Heräon bei Argos (S. 227. [17, 6]) abgesehen, der erste, der das gemalte aufsteigende Palmettenornament der Sima (Taf. IV, 3. [17, 2]), in ein plastisches horizontales Rankengewinde (vgl. Fig. 441, auch [19, 5]) verwandelte, eine schöne belebende Neuerung. Dafür schädigte er den dorischen Stil empfindlich, indem er sein bezeichnendstes Glied, den Echinos des Kapitells, zu einem trockenen gradlinigen Übergangsgliede (vgl. Fig. 252, S III) machte. Beide Neuerungen gewannen rasch allgemeine Geltung. Sie kehren wieder in den Bauten des jüngeren Polyklet (S. 245), die durch die Umgestaltung des epidaurischen Asklepiosheiligtums (S. 250) in einen großen Kurort veranlaßt wurden. Mit Polyklets Tholos oder „Thymele" (Fig. 440) tritt der säulenumschlossene Rundbau in den Kreis der griechischen Architektur; bald folgt das Philippeion in Olympia (Fig. 327, PH. 328). An der Tholos ward lange gebaut; zu den älteren Teilen (vor 350), meistens von pentelischem Marmor, gehört die dorische Ringhalle mit gradlinigem Echinos, großen Rosetten in jeder Metope und der Sima mit Löwenköpfen und Rankenfries (Fig. 441), zu den jüngeren, von parischem Marmor, die innere korinthische Säulenstellung,



Fig. 441. Sima von der Tholos in Epidauros. (Kabbadias.)

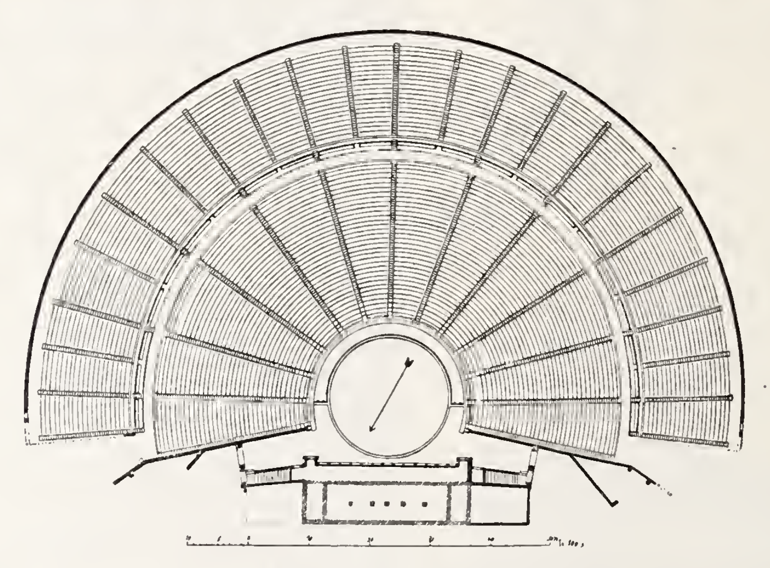


Fig. 442. Grundriß des Theaters im Hieron von Epidauros. (Kabbadias.)





Fig. 443. Köpfe aus den Giebelgruppen, vom Tempel der Athene Alea in Tegea. Marmor. Athen.

deren Kapitelle (Fig. 234) die Grundzüge für dies Bauglied festlegten, und Ornamente von einer Feinheit der Arbeit, daß sie selbst die am Erechtheion übertreffen [17, 10. 11]. Andrerseits ist Polyklets Theater (Fig. 442. [20, 5]), noch heute trefflich erhalten, von ebenso klarer wie fein durchgeführter Anlage, ein vielbewundertes Muster seiner Gattung. Die Hauptzüge von Skopas' Neuerungen kehren auch in Olympia wieder (Metroon und erste Anlage des Leonidäon Fig. 327, M und L), ferner in den großen Stadtanlagen, die unter Epameinondas' Ägide um 370 in Mantineia, Megalopolis und Messene entstanden, z. B. in dem Thersilion von Megalopolis, einem großen Säulensaale hinter dem Theater, von künstlicherer Anlage als der eleusinische Weihetempel (Fig. 388). Die Verkümmerung des dorischen Stils in seiner eigenen Heimat beweist, wie sehr sich der Sinn der Zeit gewandelt hatte, daß er die Feinheiten des Stils nicht mehr empfand. Übrigens waren jene neuen Städte großartige Schöpfungen, wovon namentlich in Messene noch heute der weite Mauerkranz mit seinen Türmen und Toren zeugt. Ähnliche Stadtmauern sind auch in der attischen Grenzfeste Eleutherä, in dem megarischen Hafenort Ägosthena und anderswo erhalten.



Fig. 444. Herakles. Marmor. London, Lansdownehouse.

Skopas als Bildhauer. Zeigte auch der Tempelbau in Tegea Skopas als selbständigen Architekten, so lag doch seine eigentliche Bedeutung auf dem Gebiete der Plastik. Da er im Peloponnes aufgewachsen war, zeigen sich in ihm deutliche Einwirkungen polykletischer Schulung; aber schon daß er nur ausnahmsweise in Erz, sonst immer — der Parier — in Marmor arbeitete, löst ihn aus dem Zusammenhange der Schule. Vollends bekunden die spärlichen Überbleibsel seiner Giebelgruppen vom Tempel in Tegea einen eigentümlichen Geist. Ihre Gegenstände, die kalydonische Eberjagd und den Kampf des Telephos mit Achill am Kaïkos, kennen wir durch Pausanias' Beschreibung. Das Fragment eines Eberkopfes und zwei jugendliche Köpfe (Fig. 443. [57, 10]), die schmerzvoll aufblickend, mit stark gewölbten Stirnbuckeln, tiefliegenden Augen, kräftigem Kinne, gut zu den Angaben über die Kunstweise des Skopas stimmen, sind alles, was wir davon besitzen; es hat aber genügt, um seinen Stil genauer kennen zu lernen und in einer Reihe anderer Werke wiederzuerkennen. Neben kräftiger, fast etwas derber Formgebung berührt uns neu in den Köpfen, die bisher hinter den Körpern zurückzubleiben pflegten, der Ausdruck energischen, atmenden Lebens und die Neigung zu pathetischem Ausdruck. Hierin trifft Skopas mit der gleichzeitigen Malerei des Aristeides von Theben (S. 247) zusammen. Eine große Anzahl von Götterbildern, denen Skopas fast ausschließlich seine Kunst widmete, befand sich im Peloponnes, z. B. in Olympia die auf sprengendem Bock reitende Aphrodite Pandemos, in Gortys ein jugendlicher Asklepios, in Sikyon ein Herakles (vgl. Fig. 444).

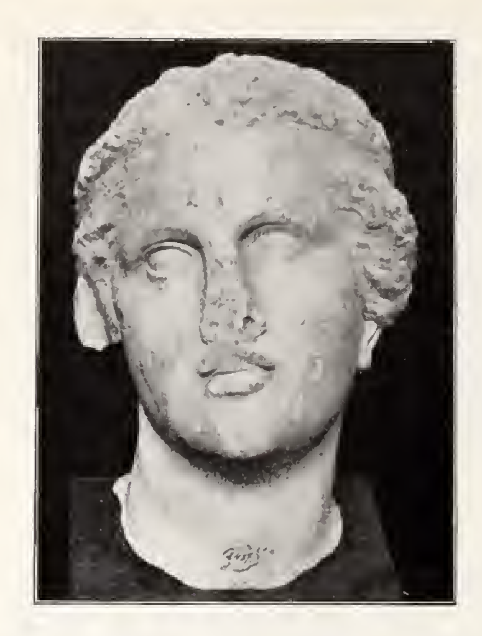


Fig. 445. Weiblicher Kopf. Marmor. Athen.



Fig. 446. Meleagroskopf. Marmor. Rom, Villa Medici.



Fig. 447. Kitharspielender Apollon. Marmor. Vatikan.



Fig. 448. Rasende Mänade, nach Skopas. Marmorstatuette. Dresden.

Diese seine Kunstweise übertrug Skopas auch nach Attika, wo er sie verfeinert, vergeistigt zu haben scheint. Ein herrlicher weiblicher Kopf, unter der Akropolis gefunden, (Fig. 445) und berühmte Meleagrosstatuen zeigen seinen fertigen Stil (Fig. 446), der sich auf attischen Grabreliefs [57, 5. 6] wiederfindet. Allerdings wird der pathetische Blick ins Weite auch zur Manier. Ein lebhaft bewegtes Tempelbild (damals noch etwas Ungewöhnliches, vgl. S. 223) schuf Skopas in dem Apollon von Rhamnus, der später in den palatinischen Tempel des Augustus übertragen ward; im langen Gewande, singend und dazu die Saiten der Kithara schlagend, schreitet er einher, eine Schöpfung, von der eine modernisierte Umbildung aus hellenistischer Zeit in einer Statue des Vatikan (Fig. 447) vorliegt. Als Gipfel von Skopas' pathetischer, den Marmor beseelender Kunst wird eine rasende Bakchantin mit zerrissenem Zicklein gerühmt; eine Nachbildung ist jüngst in einem kleinen Dresdner Torso wiedergefunden (Fig. 448). Mit einer nackten Aphrodite (vielleicht dem Urbilde der Aphrodite von Melos) wagte er zuerst einen Schritt, den Praxiteles mit größerem Erfolge tat. Fein unterscheidende Zusammenstellungen, wie Eros, Himeros und Pothos (Liebe, Sehnsucht, Verlangen), oder eine Doppelherme, vermutlich zwei Gestaltungen desselben oder verwandter Wesen, erinnern an die damals beliebten philosophischen Distinktionen. Andrerseits deutet die Zutat zweier großer Kandelaber neben einer thronenden Hestia auf den Geschmack der Folgezeit an dergleichen Prachtgerät voraus. Endlich erschloß eine außerordentlich figurenreiche Gruppe, ein Werk reichster Phantasie, das wahrscheinlich die Überführung Achills nach der Insel der Seligen darstellte, den ganzen Kreis pathetisch erregter, schwärmender Seewesen und führte jene Mischgestalten wie Hippokampen, Seestiere u. s. w. in den Kreis der Kunst ein. So hat Skopas nach den verschiedensten Seiten hin die geistigen Strömungen seiner Zeit verkörpert und reiche Anregungen ausgestreut. Von seiner bewegteren, ausdrucksvolleren Art ist sogar etwas in die Münzen der Zeit übergegangen, die darüber gelegentlich die dem Münzbild gesteckten Grenzen überschreiten und das Profilbild in eine Vorderansicht umwandeln (Fig. 449). Kein Wunder, wenn einem so eigenartigen Meister sich athenische Schüler anschlossen wie der hochbegabte Leochares. Dieser, ebenso wie Timotheos (S. 251) und der junge Bryaxis, vermutlich ein Karer von Geburt, begleiteten Skopas auch nach Kleinasien, wo ihnen eine hochbedeutende Aufgabe gestellt ward.



Fig. 449. Münze von Amphipolis. (Head.)

Kleinasiatische Bauten. Während der dorische Stil in seiner Heimat eintrocknete und der verarmte attische Staat den Architekten keine bedeutenden Aufgaben mehr stellte, bot das reiche Kleinasien Gelegenheit zu mannigfacher Entfaltung des ionischen Stils. Ein Erbstück aus dem 5. Jahrhundert war der Neubau des 492 zerstörten Didymäon des Apollon Philesios bei Milet (S. 134); bald nach den Perserkriegen von Päonios begonnen, ward er später von Daphnis fortgeführt, aber trotz jahrhundertelanger Bauzeit nie vollendet (Fig. 450). Es war ein kolossaler Dipteros (10 zu 21 Säulen) mit tiefer Vorhalle, Vorgemach, mittlerem Hof mit Wandpfeilern (wegen der Größe unbedeckt) und Bildnische, ohne Opisthodom. Manche Züge der Anlage muten altertümlich an, die offene Mittelhalle erinnert an Phigalia (Fig. 407),

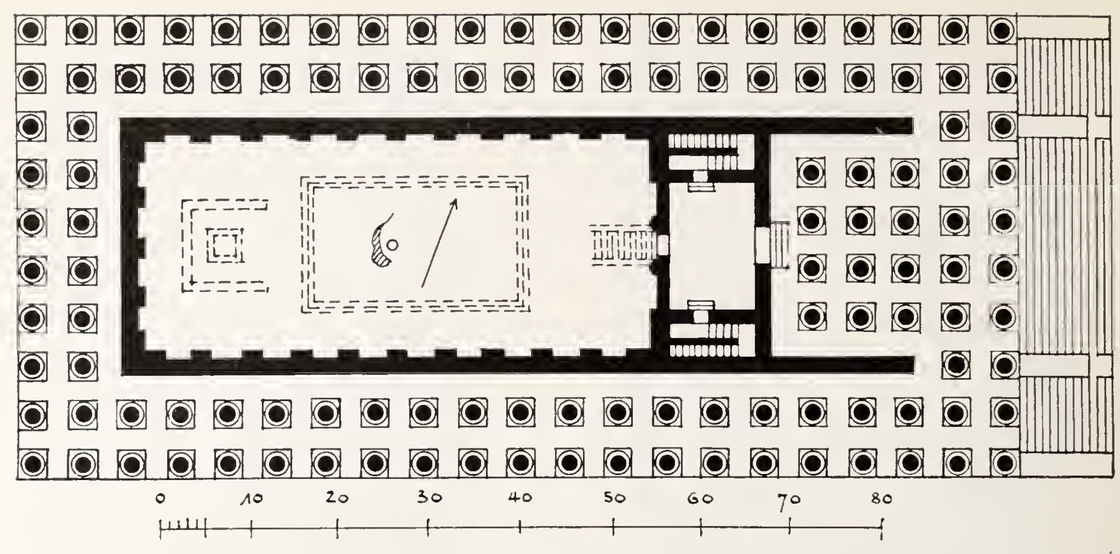


Fig. 450. Didymäon des Apollon Philesios bei Milet. (Nach Thomas.)
(Die punktierten Teile liegen vertieft unter freiem Himmel.)

die Ornamentik aber weist größtenteils in die späteren Zeiten des Baues [18, 8. 9]. Neuerlich wieder aufgenommene Grabungen haben ergeben, daß an der Vorderseite dreizehn Stufen hinaufführten (Fig. 451). Die zwischen den Stufen stehen gelassenen großen Basen lassen mit Sicherheit auf seitliche Treppenwangen als Abschluß der Treppe schließen, wodurch Stufen an anderen Seiten des Tempels ausgeschlossen scheinen. Eine ganz ähnliche Anlage bietet ein bei Tarsos in seinen Grundlagen erhaltener Kolossaltempel ungewisser Zeit („Dönik-tasch“, Fig. 452). Diese Anlage (Podiumtempel), die dem Tempel eine beherrschende Wirkung sicherte, ohne einen allzu großen Stufenapparat ringsum in Anspruch zu nehmen, wiederholte sich wahrscheinlich bei dem Artemision in Ephesos, das Cheirokrates nach dem herostratischen Brande von 356 prächtiger wieder aufführte. Auch hier waren zehn Stufen angeordnet; der Tempel war gleich breit und nur wenig kürzer als das Didymäon, hatte aber nur acht Säulen in der Front, daher er mächtiger wirkte. Über die innere Einrichtung steht nicht viel mehr fest als daß die Cella $21\frac{1}{3}$ Meter breit war. An 36 Säulen ward das alte Motiv des Reliefschmuckes (Fig. 257) wieder aufgenommen (Fig. 453); an einer von ihnen rührte das Relief von Skopas her (vgl. unten S. 269). Ein von Praxiteles mit reichem Bildwerk versehener Prachtaltar vor dem Tempel begann eine folgenreiche Neuerung, deren Glanzstück der Zeusaltar von Pergamon



Fig. 451. Treppenaufgang zum Didymäon nach den neuesten Ausgrabungen.

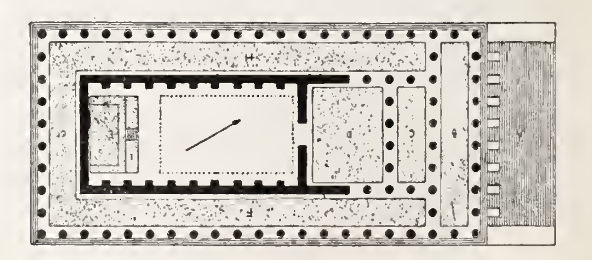


Fig. 452. Tempel bei Tarsos. (Koldewey.)

werden sollte (Fig. 609); große lange Altäre, aber ohne bildnerischen Schmuck, waren längst im Westen üblich (vgl. Fig. 240 f. 338). Vielleicht noch mehr der reiche Schmuck als die Großartigkeit der Anlage verschaffte dem Tempel einen Platz unter den Weltwundern.

Kleinasien bildete auch die bisher nur selten (Fig. 244. 292) vorkommende Form des Pseudodipteros aus. Zwei Pseudodipteroi dieser Zeit sind der Tempel von Messa auf Lesbos (Fig. 233) und das Smintheion, der Tempel des Apollon Smintheus, in der Troas, für den Skopas das Tempelbild schuf. Beide auf altäolischem Gebiet belegenen Tempel sind verhältnismäßig kurz (8 zu 14 Säulen), aber während der Tempel von Messa sonst eine normale Anlage und ionische Säulenbasen aufweist, bietet das Smintheion außer attischen Basen einen Grundriß, der große Ähnlichkeit mit dem Tempel bei Tarsos (Fig. 452) hat, sowohl in der Querreihe von Säulen (vgl. Fig. 239), wie darin daß der Tempel auf einem hohen Podium stand, das wahrscheinlich nur durch eine breite Freitreppe von zehn Stufen an der Front zugänglich war. Gegenüber allen diesen Besonderheiten kehrte der von Pytheos erbaute, 334 von Alexander dem Großen geweihte Tempel der Athena Polias in Priene zu einfacherer Gestalt zurück [18, 2]. Seine Formen gelten als mustergültig (Fig. 221. 225. 230); im Fehlen des Frieses ist vielleicht ein altertümlicher Zug bewahrt (S. 119). Ein reliefgeschmückter Altar ward erst im 2. Jahrhundert hinzugefügt.

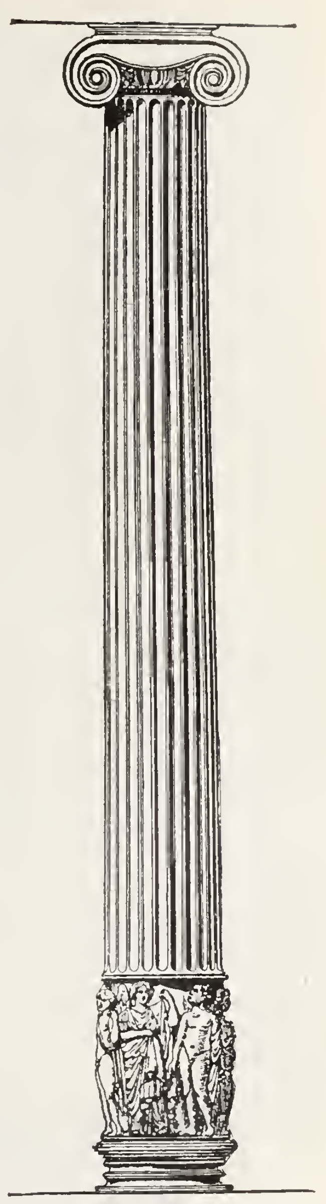


Fig. 453. Säule vom Artemistempel zu Ephesos.

Eine reiche Ausbildung fand im südlichen Kleinasien der Gräberbau, in starkem Gegensatz gegen die maßvoll einfachen Grabformen Attikas. Das Nereidenmonument von Xanthos (Fig. 423) hatte bereits einen Grabtempel auf eine hohe Basis gesetzt. Das Kenotaphion bei Knidos, zum Andenken an Konons Seesieg von 394 über der Küste errichtet, gab die in Karien übliche Form wieder: auf massivem Sockel ein Gebäude, von dorischen Halbsäulen umgeben, und darüber eine Stufenpyramide, auf der ein gewaltiger ruhender Löwe von pentelischem Marmor (jetzt im Britischen Museum) Wache hielt. Denselben Typus, nur reicher ausgestaltet, bewahrte das Mausoleum in Halikarnaß.

Das Mausoleum. Der persische Satrap von Karien, König Mausolos, hatte die Residenz seines Landes nach Halikarnassos verlegt, wo Königin Artemisia ihrem Bruder und Gatten nach dessen Tode (350 v. Chr.) gemäß orientalischer Sitte ein Prachtdenkmal errichtete (Fig. 454, andere Ergänzung [18, 5]). Eine mächtige quadratische Basis mit einer säulenumringten Kammer darauf umschloß das Grab, aber statt eines Daches erhob sich über dem Säulenbau auch hier eine gewaltige Stufenpyramide, von einer Quadriga bekrönt. Der 46 Meter hohe Bau, der mit den Pyramiden wetteifern sollte, war eine Schöpfung des eben genannten, auch als Theoretiker gerühmten Pytheos (oder Pythis) und des Satyros. Die ionische Ordnung (Fig. 232) ist darin musterhaft behandelt [18, 4]. Die mehrstöckige Anlage, zu solcher Höhe emporgeführt, war schon allein geeignet dem Mausoleum als „in freier Luft schwebendem" Bau seinen hohen Ruhm zu verschaffen.

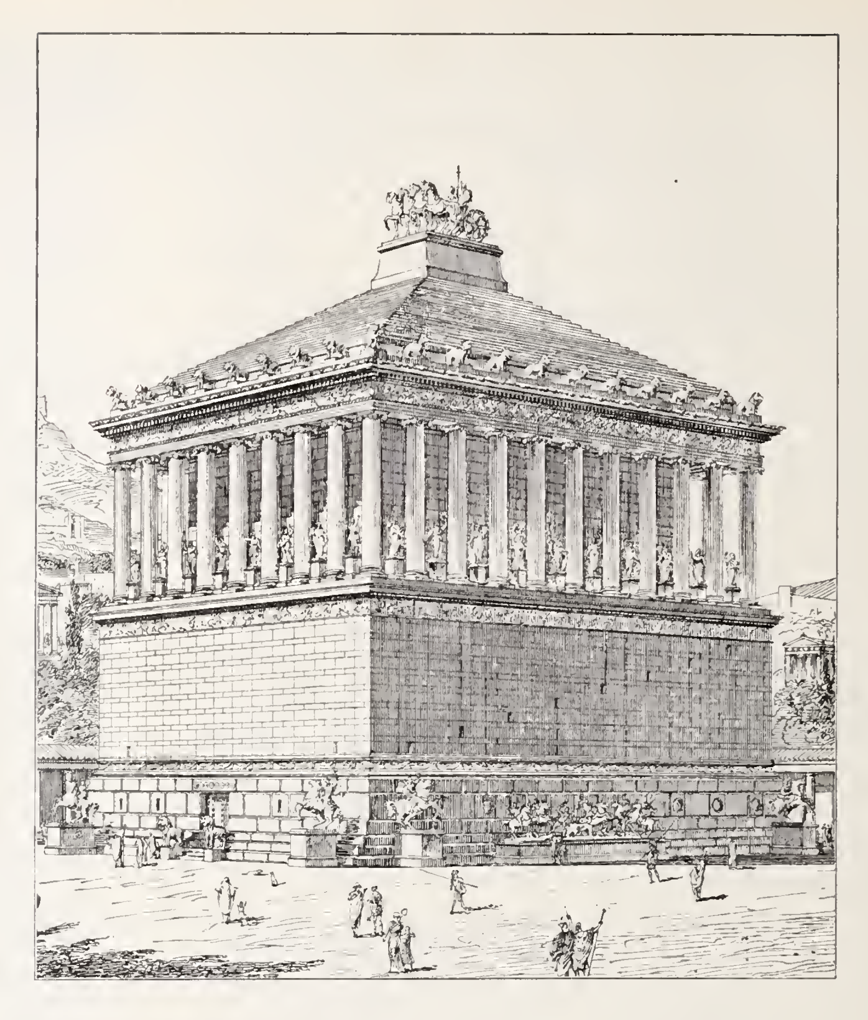


Fig. 454. Das Mausoleum zu Halikarnassos. (Nach Fr. Adler.)



Fig. 456. Torso eines Reiters vom Mausoleum. Brit. Museum.



Fig. 455. Kopf des Mausolos, von einer Kolossalstatue. Marmor. Brit. Museum.



Fig. 457. Oberteil eines Wagenlenkers vom Mausoleum. Brit. Museum.



Fig. 458. Vom Friese des Mausoleums. Brit. Museum.

Dieses Werk mit Skulpturen zu schmücken war Skopas mit seinen Genossen (S. 255) berufen. Während die krönende Quadriga mit den einfach porträtmäßig aufgefaßten Statuen des Mausolos (Fig. 455. [59, 6]) und seiner Gemahlin dem Pytheos als Aufgabe zufiel, schufen jene attischen Bildhauer den sonstigen überaus umfangreichen plastischen Schmuck. Er umfaßte vor allem zahlreiche Rundwerke, Menschen und Tiere (besonders bewunderungswürdig ist die Kolossalstatue eines persisch gekleideten Reiters, Fig. 456, vielleicht von Bryaxis, vgl. auch [59, 5]), sodann die Reliefs, die als Friese, ähnlich wie am Nereidendenkmal (Fig. 423), den Unterbau und den tempelartigen Aufbau umspannten. Zahlreiche Reste, vorwiegend Amazonenkämpfe [59, 1—3], zum Teil auch ein Wagenrennen (Fig. 457) darstellend, sind in das Britische Museum gekommen. Die Amazonen, einzelne unter ihnen zur Erhöhung des sinnlichen Reizes in geschlitzten Gewändern, kämpfen bald zu Roß bald zu Fuß, und zeichnen sich ebenso wie ihre Gegner durch die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungen aus. Sie wenden sich, rückwärts auf dem Pferde sitzend, zur Flucht, greifen an, weichen aus, decken sich mit dem Schilde,

stürzen verwundet und besiegt zu Boden. Die Komposition zerfällt bald in einfache Gruppen von zwei und drei Personen, bald in größere, symmetrisch gebaute Gruppen. Die einzelnen Gestalten in hohem, oft unterschnittenem Relief gehalten, atmen in Bewegung und Ausdruck ein im höchsten Maße leidenschaftlich erregtes Leben. Unterschiede in Komposition und technischer Behandlung sind deutlich vorhanden, und es ist danach der Versuch gemacht worden den Anteil der verschiedenen Künstler, die sich in die vier Seiten des Denkmals geteilt hatten, zu bestimmen. Einige der schönsten Platten (Fig. 458) weist der Fundort auf der Ostseite dem Skopas zu; ein paar andere, kaum minder schöne, etwas gehaltenere, möchte man Bryaxis zuteilen. Das Mausoleum ward nicht am wenigsten um seiner Skulpturen willen unter die sieben Weltwunder gezählt; es war das erste Mal, daß die vollendete griechische Kunst sich in den Dienst fremder Monarchen stellte. Daß Skopas nebenher auch am ephesischen Tempel und für das Smintheion in der Troas tätig war, ward bereits bemerkt (S. 256 f.).



Fig. 459. Satyr als Weinschenk. Marmor. Dresden.

Praxiteles. Um die Zeit, da Skopas sich in Attika aufgehalten zu haben scheint, vertrat dort die heimische Kunst Praxiteles, vermutlich ein Sohn Kephisodots (S. 250) und Enkel des älteren Praxiteles (S. 234). Dieser Zeitgenosse des Demosthenes ist der Künstler, in dem die attische Plastik des 4. Jahrhunderts ihren reinsten Ausdruck gefunden hat. Die ungünstigen Verhältnisse der Heimat spiegeln sich darin wieder, daß seine meisten und berühmtesten Werke für die Fremde geschaffen, von den athenischen mit Sicherheit nur eines (die brauronische Artemis [56, 4], um 346) für einen öffentlichen Bau bestimmt war. Sein Lieblingsmaterial war der Marmor, obschon er auch das Erz nicht verschmähte. Größere Kompositionen mied er (Musengruppe in Thespiä), seine Stärke lag in Einzelfiguren oder kleinen geschlossenen Gruppen.

Man glaubt Vorstufen, von älteren Vorbildern beeinflußt, unterscheiden zu können (Satyr als Weinschenk, Fig. 459, palatinischer Eros, elginscher Apollon), ehe der Künstler den ihm eigentümlichen Stil ausgebildet hatte. Die Grazie, die Praxiteles vor allen Künstlern seinen jugendlichen Gestalten einzuhauchen verstand, wird am besten durch die Erzstatue des Apollon Sauroktónos, des Eidechsentöters (Fig. 460), versinnlicht. Der hinter einem Baumstamme halbversteckte Jüngling lauert auf die schnell vorbeihuschende Eidechse, anscheinend um sie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu töten. Verwandte, doch erheblich weichere Formen zeigt der Apollino in Florenz, die Nachbildung einer wohl etwas jüngeren Statue im athenischen Lykeion; er lehnt sich an einen Baumstamm, die Rechte über den Kopf gelegt, und ruht behaglich aus. Auch der ausruhende Satyr (Fig. 461. [55, 6]), ein vollendetes Bild süßen Nichtstuns, wird auf ein praxitelisches Original zurückgeführt. Die häufige Wiederholung dieser Statue, deren schönstes Exemplar (Torso im Louvre) aus den römischen Kaiserpalästen stammt, läßt allerdings auf ein berühmtes und überaus beliebtes Original schließen. Während wir uns nun in diesem wie in den meisten Fällen mit zum Teil ungenauen Kopien begnügen müssen, haben die Ausgrabungen in Olympia ein Original des Praxiteles, und zwar aus der Zeit seiner



Fig. 461. Ausruhender Satyr.
Marmor. Kapitol.



Fig. 460. Apollon Sauroktonos. Marmor. Vatikan.



Fig. 462. Hermes von Praxiteles.
Marmor. Olympia. („Olympia".)

vollgereiften Kunst, zu Tage gefördert (Fig. 462. [55, 4]). An einen Baumstamm lehnt sich der jugendliche nackte Hermes, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit stiller Heiterkeit des Ausdruckes. Den einen Arm hat er hoch gehoben und hielt, wie eine Ergänzung mit richtigem Sinn ahnte und ein pompejanisches Gemälde beweist, dem kleinen Dionysos, den er auf dem anderen Arme trägt, neckend eine Traube vor. Die Ausführung, mit der leicht



Fig. 463. Kopf des Hermes von Praxiteles.



Fig. 464. Hermes Farnese. Marmor. Brit. Museum.

geglätteten Haut und dem rauhen Haar und Mantel, mit der unendlichen Feinheit aller Übergänge, spottet jeder Beschreibung. Der Kopf (Fig. 463) kann seinen Stammbaum bis zu dem Öleingießer [51, 6] zurückführen. Daß Kephisodot und Praxiteles so nahe verwandte Motive liebten (auch Kephisodot hatte einen Hermes mit dem kleinen Dionysos gebildet, vgl. auch Fig. 438), ist gewiß kein Zufall, gehört vielmehr zu den wenigen noch verfolgbaren Beispielen, wo der Sohn ein Motiv des Vaters weiter entwickelt. Die Entdeckung des olympischen Hermes hat es erlaubt auch andere Werke, wie den sog. belvederischen Antinous (Hermes) und seine Genossen (Fig. 464), dem Kreise des Praxiteles zuzuweisen; dieser Hermes war einst berühmter als der olympische.

Wir haben es in allen diesen Werken mit Schilderungen der geheimnisvollen Reize des Jünglingsalters zu tun, das in unbestimmter Sehnsucht dahinträumt, der natürlichen Heiterkeit einen Zug süßer Schwermut beimischend. Das unschuldig ahnungsvolle Wesen spricht sich auch in den weichen, von aller bestimmten Schärfe und Härte entfernten Formen aus. Mit dieser Wandlung des Formenideals hängt eine Änderung in der Komposition zusammen. Die Stützen zur Seite der Figuren dienten bisher meistens, sofern sie überhaupt nicht erst von dem Kopisten hinzugefügt sind, als Notbehelf (anders Fig. 402). Jetzt werden die Pfeiler, Baumstämme und sonstigen Stützen mit in die Darstellung gezogen, ja sie dienen gelegentlich zu geschickter Andeutung oder Ausmalung der Situation. Durch das Anlehnen an den Baumstamm kommt

in die Stellung etwas Schmiegsames, ein weicherer Rhythmus, in trefflichem Einklang mit den zarten feinen Formen des Körpers.

Den Hauptruhm erwarb sich Praxiteles durch seine Darstellungen aus dem Kreise der Aphrodite. Münzen belehren uns über die Gestalt seines berühmtesten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantasie aller folgenden Geschlechter ebenso bannte, wie sie das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorgerufen hat. Zahlreiche Statuen werden auf das Muster der knidischen Aphrodite zurückgeführt. Sie haben auch mit ihr das Grundmotiv gemeinsam, zeigen die Göttin, nachdem sie das (in der vatikanischen Kopie Fig. 465 besonders schöne) Gewand



Fig. 465. Knidische Aphrodite. Marmor. Vatikan. (Durch den Kopf v. Kaufmann, Berlin, ergänzt.)



Fig. 466. Demeter von Knidos. Marmor. Brit. Museum.

abgelegt, in das Bad steigend, offenbaren aber in der Behandlung der Körperformen wenig von den an Praxiteles gerühmten Eigenschaften; nur von dem Kopfe haben sich bessere Exemplare erhalten [55, 2]. Andere Aphroditebildungen verwandten Charakters gehen nebenher (Aphrodite von Arles, von Ostia [77, 6], bekleidete für Kos; Kopf in Petworth). Sie neigen, wie die meisten praxitelischen Götterbilder (kein Künstler hat mehr für edle Vermenschlichung der Götter getan), zu genremäßiger Auffassung und bilden dadurch den Übergang zu wirklichen Genrefiguren des Meisters (Spinnerin, weinende Frau und lachende Dirne). Doch scheinen auch ernstere Göttergestalten dem Kreise des Praxiteles nicht fremd zu sein; so dürften Artemis in langer und kurzer Kleidung [56, 4], der jugendliche sowohl wie der langbärtige und langbekleidete



Fig. 467. Kopf der Kora aus Knidos. Marmor. München. (Bruckmann.)



Fig. 468. Kopf des Eubuleus aus Eleusis. Marmor. Athen.



Fig. 469. Torso von Centocelle. Marmor. Vatikan.



Fig. 470. Kora, als Muse ergänzt. Marmor. Wien.

Dionysos (sog. Sardanapal im Vatikan), das Urbild des von Winckelmann Goethe und Schiller so hochgepriesenen Kopfes der Hera Ludovisi, der der Würde die rein weibliche Anmut zugesellt [74, 6], hierher gehören; vielleicht auch der strahlende Kopf des Asklepios von Melos [57, 3] und die herrliche Demeter von Knidos (Fig. 466. [56, 6]), die in faltige Gewänder gehüllt auf einem Stuhle sitzt und mit leiser Wehmut der ihr entrissenen Tochter gedenkt. Der Ausdruck mütterlicher Würde neben einer Andeutung schmerzlicher Empfindung hebt nur die vollendet reine Formenschönheit. Die Mutter findet ein treffliches Seitenstück in dem köstlichen Münchner Kopf der Tochter Kora (Fig. 467), der ebenfalls aus Knidos stammt. Der in Eleusis entdeckte Kopf des jugendlichen Unterweltsgottes Eubuleus (Fig. 468), anscheinend das Original, verbindet tiefen Ernst mit echt praxitelischem Formenreiz. Leider sind die hochberühmten Erosbildungen des Meisters nicht genau bekannt. Ob der vatikanische „Genius" (Fig. 469), mit dem träumerischen Zug im Antlitz, eine Nachbildung des thespischen Eros sei, ist mehr als unsicher (es scheint vielmehr der Todesgott gemeint zu sein), und der waffenlose, emporblickende Eros von Parion, der nicht minder berühmt war, ist nur in wenig deutlichen Münzen sicher überliefert. Allen praxitelischen Gestalten ist ein Maß zarten seelischen Empfindens eigen, wie es die ältere Plastik nicht kennt und wie es bei Kephisodot erst in den Anfängen dämmert (S. 250), grundverschieden von dem Pathos skopasscher Wesen.



Fig. 471. Schmalseite des Sarkophags der Klagefrauen aus Sidon. Marmor. Konstantinopel.

Die 1887 in Mantineia entdeckten Bruchstücke einer reliefgeschmückten Basis, die einst eine Gruppe des Praxiteles (Apollon zwischen Artemis und Leto) getragen hatte — sie stellen Apollons Wettkampf mit Marsyas dar [56, 1. 2] —, haben durch die hinzugefügten Musen einen Blick in die reichen Gewandmotive praxitelischer Kunst eröffnet (Fig. 470). Ein schöner Nachhall davon begegnet uns in dem rasch berühmt gewordenen Sarkophage der Klagefrauen, der einem Grabfunde zu Saïda (Sidon) entstammt (Fig. 471); in einer ionischen Halle aufgestellt, führen

achtzehn Frauen das einfache Motiv der Trauer um den Toten in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit aus. Der pentelische Marmor nicht minder als die Arbeit weisen auf Attika als Ursprungsland hin. Praxitelisches begegnet uns auch sonst in Kleinasien. Für den neuen Artemistempel in Ephesos schuf Praxiteles den Prachtaltar (S. 256). Vielleicht war er auch gleich Skopas an den Reliefs beteiligt, die den unteren Teil von 36 Säulenschäften umgaben; wenigstens zeigt das am besten erhaltene Fragment (Fig. 472. [56, 5]), das am wahrscheinlichsten auf die Alkestissage bezogen wird, deutlich praxitelischen Charakter.



Thanatos. Alkestis. Hermes.
Fig. 472. Relief von einer Säule des Artemision zu Ephesos. Marmor. Brit. Museum.

Praxiteles' attische Zeitgenossen. Ein so hervorleuchtender und in sich geschlossener Künstler wie Praxiteles läßt es leicht vergessen, daß neben ihm, auch abgesehen von Skopas, noch manche andere Künstler verschiedener Richtung tätig waren. Zu den älteren gehören Polykles, dessen berühmter stehender Hermaphrodit, praxitelischen Bildungen nicht unähnlich, noch nachweisbar ist (Berlin), und Silanion, der im Gegensatz zu den genannten Meistern die Bildniskunst pflegte. Das 5. Jahrhundert hatte es auch im Porträt noch vor allem auf das Typische abgesehen (Kresilas Fig. 393); der Realist Demetrios (S. 235) hatte eine Ausnahme gebildet. Aber die seit Beginn des vierten Jahrhunderts aufgekommene Sitte, Lebenden Statuen zu errichten, zwang zu einer realistischeren Darstellungsweise, als deren Hauptvertreter eben Silanion erscheint. Dem fast zum Typus sich verflüchtigenden Idealporträt gegenüber war die Beschränkung auf Wiedergabe der Wirklichkeit heilsam. Von Silanion ist das Bildnis Platons (Fig. 473) noch nachweisbar. Es ist wahrscheinlich nach dem Leben (vor 367) gemacht und verrät eine treue, unmittelbare, nach keiner Art von Idealisierung strebende Lebenswahrheit, daher die Züge den Ansprüchen, die man an den idealsten aller Philosophen stellen möchte, wenig entsprechen. Einer ähnlichen Richtung gehören noch manche andere Bildnisse, namentlich aus literarischem Kreise an (Sappho, Korinna, vgl. Thukydides [62, 1. 3. 8]). Auch Silanions Erzstatue der schlafenden Jokaste, deren Totenblässe durch einen Silberzusatz in den Wangen bezeichnet war, zeugt von realistischem Sinn, während andere Heroenstatuen desselben Meisters eine idealere Behandlungsweise verrieten, wenigstens wenn sein Theseus mit Recht in einer

schönen Statue (Fig. 474) wiedererkannt worden ist; in der Leichtigkeit des Standes deutet sie schon auf Lysipp voraus.

Leider ist es noch nicht gelungen, von einem etwas jüngeren, bedeutenden und vielseitigen Künstler dieser Zeit ein sicheres Bild zu gewinnen, von Euphranor, der als Isthmier eine Zwischenstellung zwischen Athen und dem Peloponnes einnahm. Seine Bedeutung erhellt schon daraus, daß er, obschon nicht Athener, in dieser lahmen Zeit zu öffentlichen Arbeiten verwendet ward. Als Maler schmückte er die Halle des Zeus Eleutherios am Markt (S. 249); als Bildgießer ward er nicht minder hochgeschätzt, und auch hier befanden sich einige Hauptwerke, wie der Apollon Patroos, in Athen. Ein hervorragender Darsteller von Göttern und Heroen, arbeitete er zugleich auch Bildnisse (Philipp, Alexander). Sein „Bonus Eventus“ (Agathodämon?) scheint (Fig. 475) polykletische Tradition zu verraten; ebenso weist ein auf halbem Wege stehen gebliebener Versuch die polykletischen Proportionen leichter zu gestalten (manche denken an Statuen wie [51, 7]) auf die überkommenen Bestrebungen der sikyonischen Schule hin, die eben damals Lysippos von neuem aufnahm. Immer hat Euphranor bei den antiken Kunsthistorikern seine Stelle in der Reihe der großen Künstler erhalten.

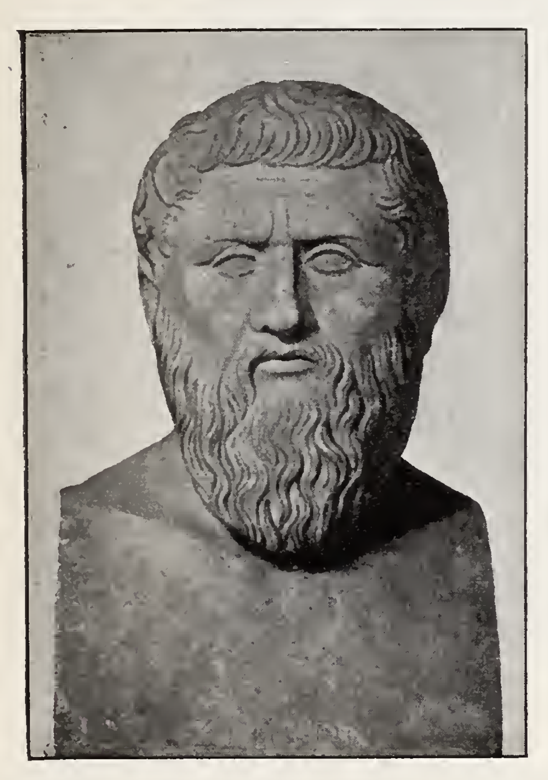


Fig. 473. Platonherme („Zenon“). Vatikan.



Fig. 474. Theseus. Marmor. Ince Blundell Hall.



Fig. 475. Bonus Eventus. Carneol. Brit. Museum. (Furtwängler.)

Unter den Attikern nimmt ohne Frage Leochares, Skopas' Genosse am Mausoleum (S. 255), die erste Stelle ein. Aus seinem kleinasiatischen Aufenthalte stammt das Erzoriginal der kleinen vatikanischen Gruppe des vom Adler emporgetragenen Ganymed (Fig. 476), an der nicht allein die Anmut der Glieder und der poetische Ausdruck des „Hinauf, hinauf schwebt's" gefällt, sondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plastischen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie in Päonios' Nike (Fig. 421) Bewunderung erregt. Neuerdings hat



Fig. 476. Ganymedes, vom Adler emporgetragen. Nach Leochares. Kleine Marmorstatue. Vatikan.

man Leochares durch Vergleichung eben mit diesem sicher bezeugten Werk auch die Erfindung des belvederischen Apollon (Fig. 477. [58, 5]) zugeschrieben, indem der geistvollen Vermutung, daß dieser Gott als Ägisschüttler die Galaterscharen vom delphischen Heiligtum zurückscheuche (279 v. Chr.), dadurch der Boden entzogen worden ist, daß die angeblich beweisende Statuette (Apollon Stroganoff) als modern erkannt wurde. Der erhabene Charakter der Statue mit ihrem hohen Gange und ihrem siegstrahlenden Blicke paßt völlig zu Leochares, der in seinen Götterbildern (hauptsächlich Zeus und Apollon) einen höheren Ton als Praxiteles anzuschlagen wußte. Seinen idealen Sinn bekundet er auch in einer, ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Statue Alexanders des Großen (in München [64, 9]), deren lockenumwalltes Haupt an den Apoll erinnert. Eine andere Alexanderstatue ähnlichen Charakters, aus Magnesia stammend,

befindet sich in Konstantinopel (vgl. auch [64, 5]). Überhaupt war aus den Bildnisstatuen dieser Zeit keineswegs der ideale Zug geschwunden. Zu den glänzendsten Beispielen griechischer Porträtskulptur gehört die bei Terracina vor etwa sechzig Jahren gefundene Statue des Sophokles im Lateran (Fig. 478. [62, 4]). In fester, ruhiger Haltung, mit eingestemmtem linken Arm, das Haupt leise erhebend, bietet die Gestalt, trotz einiger beigemischten realistischen Züge, das Idealbild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes. Das



Fig. 477. Apollon vom Belvedere. Vatikan.

Gewand ist unten in großen Massen vereinigt, über der Brust fein und klar gegliedert, jeder Faltenzug klingt voll aus. Das Original gehörte wahrscheinlich zu den auf Betrieb des Staatsmannes Lykurgos um 330 im athenischen Theater aufgestellten Erzbildern der drei großen Tragiker (vgl. den Euripides [62, 7]).

Eine andere Gruppe namenloser Werke steht der praxitelischen Weise näher; so der schöne jugendliche Schlafgott Hypnos, mit leicht gesenktem Kopfe vorbeihuschend und aus einem Horne Mohnsaft träufelnd, der sich in mehreren Nachbildungen (Madrid, Wien Fig. 479, Erzkopf im Britischen Museum) erhalten hat. Ihm gesellen sich der knieende sog. Niobide in München [60, 1] und eine in Subiaco zum Vorschein gekommene Jünglingsstatue zu [60, 2], deren sichere Deutung noch nicht gefunden zu sein scheint. Eine besonders weiche Formgebung

ist diesen Werken eigen und unterscheidet sie von den unmittelbar praxitelischen Schöpfungen. Wie die Eigenart der verschiedenen Meister, bei aller Gleichartigkeit des Grundtons, auch auf Werke geringeren Ranges eingewirkt hat, davon legt eine Reihe prächtiger **Grabreliefs** Zeugnis ab; hören wir doch, daß auch bedeutende Meister wie Praxiteles an solchen Werken Anteil hatten. Seinen Stil glauben wir in einer schönen Stele zu Leiden (Fig. 480), den des Skopas in pathetischen Kompositionen [57, 5. 6], die realistischere Weise Silanions in ein paar ergreifenden Grabmälern [61, 3—6] zu erkennen, während prunkende aber leerere Prachtgräber [61, 7] auf den gesteigerten Luxus der Zeit hinweisen.



Fig. 479. Hypnos. Erzstatuette. Wien



Fig. 478. Sophokles. Lateran.



Fig. 480. Attisches Grabrelief. Leiden.

Unter den nicht eben häufigen größeren Gruppen der attischen Kunst dieser Zeit steht die **Niobegruppe** voran, von deren Original die Kunstrichter schon im Altertume nicht wußten, ob es Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei; der durchgehende pathetische Zug erinnert an jenen, die Einzelzüge mehr an diesen. Eben dieser Zweifel legt die Vermutung nahe, daß man über den Künstler keine bestimmte Nachricht hatte; daß indessen das große Werk diesem und nicht einem späteren Jahrhundert angehört, beweisen schon die einfachen Kunstmittel, mit denen der Ausdruck im Kopf Niobes (Fig. 481) erzielt ist. Die uns erhaltene Gruppe wurde im Jahre 1583 in Rom mit mehreren anderen Statuen ausgegraben und ist gegenwärtig in Florenz aufgestellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen gibt es noch mehrere, darunter

auch bessere Exemplare. Es ist bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörigen Figuren vollständig aufzufinden, noch die ursprüngliche Aufstellungsweise sicher zu ermitteln. Gegenstand der Darstellung war die von Apollon und Artemis an Niobe vollzogene Strafe, weil sie sich ihrer alten Freundin Leto gegenüber ihres größeren Kinderreichtums gerühmt hatte. Die Kinder Letos rächen die Beleidigung der Mutter, indem sie (in dem Kunstwerke gewiß unsichtbar) mit Pfeilschüssen Niobes vierzehn Kinder töten. Die Gruppe zeigt einzelne Niobiden bereits tot am Boden liegen [60, 3], andere brechen zusammen, sind in die Kniee gesunken oder wenden sich zu hastiger Flucht. Den Einzelfiguren waren kleine Gruppen beigemischt: ein

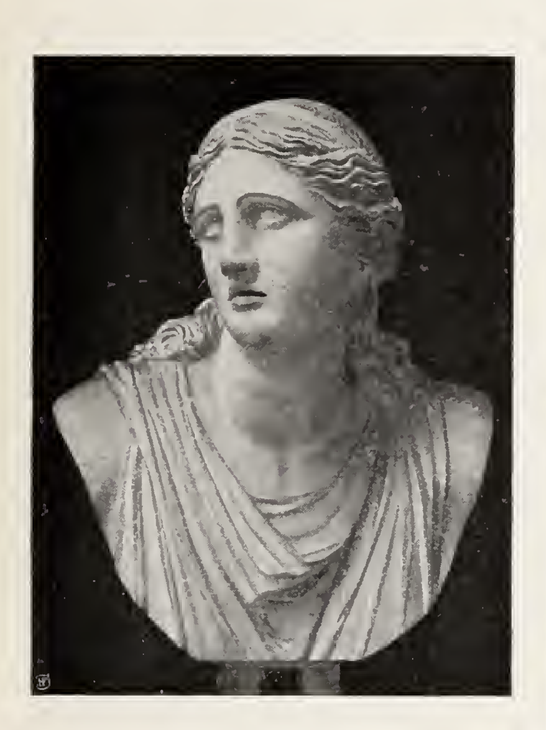


Fig. 481. Kopf der Niobe. Marmor. Brocklesby Hall.



Fig. 482. Niobe. Florenz.

Bruder ist bemüht die verwundete Schwester, die sich an sein Knie lehnt, mit seinem Gewande zu decken [60, 6]; den jüngsten Knaben sucht der Haussklave, der Pädagog, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an sich zieht und schützend die Rechte auf seine Schulter legt; das jüngste Töchterlein endlich hat sich in den Schoß der Mutter geflüchtet (Fig. 482. [60, 4]), in deren Kopfe (am besten in der Sammlung Yarborough Fig. 481) der Künstler den pathetischen Ausdruck am großartigsten verkörpert hat. Im tiefsten Seelenschmerz ringt die Mutter; innig und fest schmiegt sie das Kind an sich, zu dessen Schutze sie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich ist, aber in königlicher Haltung blickt sie mit stummer Anklage zu den grausamen Göttern empor. Neben der im Vatikan bewahrten fliehenden Niobide [60, 5], erscheint Niobe auch künstlerisch als der Gipfel der ganzen Gruppe.

10. Die Begründung der Monarchie.




Fig. 483. Alexander d. Gr. auf einer Münze des Lysimachos. (Head.)

Allgemeines. Die griechische Kleinstaaterei war unrettbar verloren, seit eine starke Macht, von einem genialen Herrscher wie Alexander dem Großen geleitet, sich an die Spitze des ganzen Griechentums stellte. Aber mit dem Aufhören der selbständigen Gemeinwesen schwanden auch bald ihre Mittel und ihre geistigen Kräfte für die bisher von ihnen gelösten Kulturaufgaben. Nur die neuere Komödie, das Familien- und Intrigenstück, war eine Neuschöpfung dieser Spätzeit. Auch in der Kunst sind bedeutende Meister nur noch für etwa eine Generation vorhanden, die daher ein Janusgesicht trägt. Denn das neue Griechentum unter makedonischer Führung war nach Osten gerichtet. Dem Orient, der einst der griechischen Kultur und Kunst so reiche Anregungen gespendet hatte, wurden jetzt umgekehrt die Ströme griechischer Bildung zugeführt, denen er aber noch immer ein gutes Stück seiner Eigenart beizumischen vermochte. Und mit dem Orient trat auch die Monarchie mit bisher unbekannter Gewalt dem Griechen entgegen. Freilich hatten die syrakusischen Tyrannen, der ältere und der jüngere Dionysios, den griechischen Westen bereits an monarchische Art gewöhnt, und im Osten hatte schon Mausolos die griechische Kunst in den Dienst seiner monarchischen Prunkgelüste gezogen. So war der Boden bereitet für das großartige orientalische Gepränge, mit dem Alexander, inmitten der alten Wunderwelt Babylons, die neue Weltherrschaft zu umgeben liebte. Aber es waren griechische Künstler und die Formen der griechischen Kunst, die dem neuen Prunke Gestalt verliehen. Ein kurzes Jahrzehnt genügte dem königlichen Jüngling, um der Kunst diesen neuen Charakter aufzuprägen; den Herrschern, die sich nach blutigen Kriegen in Alexanders Reich teilten und 306 nach der Schlacht bei dem kyprischen Salamis das Weltreich in vier Königreiche verwandelten (neben denen bald das Königreich Pontos erstand), blieb nur die Aufgabe, den bereits feststehenden Grundcharakter je nach der Eigenart der einzelnen Gebiete abzuwandeln. Makedonien unter Kassandros und das vordere Kleinasien unter Lysimachos durften auf der bisherigen griechischen Kunst fußen, aber Seleukos und Ptolemäos fanden in den weiten Länderstrecken des syrischen Reiches und des Nillandes lebendige Reste alter Kulturen, mit denen es galt die neue hellenistische Kultur in Einklang zu bringen. Im ganzen nahm dieser Umwandlungsprozeß vom Freistaat oder vom persischen Satrapenregiment zur hellenistischen Monarchie ein halbes Jahrhundert in Anspruch; etwa um 280 ist die neue Staatenordnung fest gegründet. Ungefähr um die gleiche Zeit geriet Großgriechenland unter die Herrschaft Roms (S. 244).

Baukunst. Selten sind der Baukunst so viele und große, zum Teil neue Aufgaben gestellt worden, wie in diesen fünfzig Jahren, aber nichts davon hat sich erhalten, und auch die literarischen Nachweise sind spärlich. Im Vordergrunde steht der Städtebau in den neu für den Hellenismus gewonnenen Ländern: siebzig neue Städte sollte Alexander gegründet haben bis ins ferne Indien. Für die Gesamtanlage der Städte blieb die „hippodamische Weise" (S. 219) in Geltung; Stadtpläne, wie die von Eretria, dem von Demetrios neuerbauten Sikyon, Priene, dem pisidischen Kremna, zeigen noch heute das rechtwinklige Straßennetz, das man in Priene und Kremna sogar dem stark ansteigenden Boden abgewann, mit Hilfe von Abglättungen des Felsens, Stützmauern (Fig. 484) und Treppen zwischen den verschieden hohen Parallelstraßen (Fig. 548). Ein seltsames Beispiel pedantischer Durchführung der hippodamischen Regeln bot die bithynische Hauptstadt Nikäa. Die Stadtmauer bildete ein Quadrat mit Toren

in der Mitte jeder Seite. Diese waren durch die beiden Hauptstraßen miteinander verbunden, auf deren Schnittpunkt im Centrum der Stadt ein Gymnasion lag, so daß man von dessen Mitte aus alle vier Tore erblicken konnte: eine Anlage, noch regelmäßiger als ein römisches Lager. Neue Aufgaben stellten die See- und Residenzstädte. Schon das „schöne" Rhodos (408) und das um 370 von Mausolos zur karischen Residenz erhobene Halikarnaß hatten das System auf Städte mit gerundetem Hafenbecken und ansteigendem Terrain übertragen, indem die Anlage eines Theaters mit seinen Gängen und Stufenreihen (Fig. 442) zu Grunde gelegt ward. In Syrakus, das unter dem älteren Dionysios rasch zur Großstadt und zur prächtigsten Stadt der damaligen griechischen Welt emporgeblüht war, hatte der Palast des Tyrannen abseits von der Neustadt auf der Insel Ortygia Platz gefunden; in Halikarnaß lag der Palast am einen Ende der Stadt, der Insel Zephyria gegenüber, zwischen beiden im Sunde der geheime Kriegshafen. Dies galt auch von Alexandrien, das 332 an dem flachen Strande von Deinokrates angelegt ward. Er kehrte wieder zu den rechtwinklig sich schneidenden Hauptstraßen und Gassen zurück und wies in noch weit höherem Grade als in Halikarnaß dem Königspalast mit allen seinen Nebenbauten (Museion) einen großen Raum in der Nähe des Hafens an. Antiocheia, nächst Alexandrien die größte und schönste der neuen Residenzstädte, mit dem Palast auf einer Insel, hatte durch Xenäos dieselbe gradlinige Anlage erhalten. Einen großartigen Beleg, wie auch die schwierigsten Bodenverhältnisse durch Ausfüllung oder Überbrückung von Schluchten, durch Tunnels und Dämme dem regelmäßigen Stadtplan angepaßt wurden, bieten die Reste der Hafenstadt Antiocheias, Seleukeia. Und dazwischen gewährte der park- und bautenreiche Lustort Daphne am Orontes das Bild eines antiken Versailles.



Fig. 484. Stützmauer in Priene. (Arch. Jahrbuch.)

Von all dieser Herrlichkeit ist nichts auf uns gekommen. Aber noch heute glänzt der Ruhm des Pharos, des vielstöckigen Leuchtturmes, den Sostratos von Knidos unter dem ersten Ptolemäer auf den Klippen am Eingang in den Hafen von Alexandrien, dem Königspalast gegenüber, errichtete.

Der neue monarchische Sinn prägt sich noch stärker in einigen überaus großartigen Schöpfungen für ephemere Zwecke aus. Der phantastische, kein Hindernis kennende neue Geist ließ bei Stasikrates (oder Diokles von Rhegion) das Projekt entstehen, die Bergpyramide des Athos in eine Statue Alexanders mit einer Stadt von 10 000 Menschen auf der einen Hand zu verwandeln. Blieb dieser Wahnwitz auch unausgeführt, so erhielt doch Stasikrates vom Könige den Auftrag, in Babylon für Hephästion (gest. 324) einen prachtvollen Scheiterhaufen herzurichten. Schon der Scheiterhaufen des älteren Dionysios (gest. 367) war wegen seiner Pracht berühmt gewesen, aber ihn übertraf weit das Werk des Stasikrates. 180 Meter im Gevierte und 30 Säle umfassend, wuchs der Scheiterhaufen in fünf Stockwerken, die mit goldenem Bildwerk umkleidet waren, bis zu 60 Meter empor, wo eine Massen-

aufschüttung von Waffen den ungeheuren Bau krönte — und das alles, um verbrannt zu werden! Ein ähnliches Wunderwerk war der Leichenwagen, in dem Alexanders Leiche von Babylon nach Alexandrien gebracht ward: eine gewölbte goldene Grabkammer, außen mit vier großen Gemälden bekleidet und von ionischen Säulen umgeben; 64 Maultiere zogen den Wagen. Überall empfindet man die Berührung mit der Wunderwelt von 1001 Nacht.

Dem gegenüber begnügte sich Athen mit einigen Denkmälern für musische Siege, in denen Nikias (319) die Fassade des Parthenon, Thrasyllos (320) oberhalb des Theaters den Südflügel der Propyläen schwächlich kopierte. Lykurgos, Athens finanzkundiger Leiter, richtete das Lykeion ein, in dem die Peripatetiker sich niederließen. Philon, der Erbauer des Arsenals (S. 249), versah den eleusinischen Weihetempel mit seiner zwölfsäuligen Vorhalle (Fig. 388). Demetrios' Einnahme von Athen im Jahre 296 gab der Stadt den letzten Rest.

Die ionische Malerei. Die ionische Malerei des vierten Jahrhunderts, eine Fortsetzung der asiatischen (S. 240 f.), glänzt vor allem durch den Namen des Apelles von Kolophon, der aber meistens in dem benachbarten Ephesos lebte, eines vielgewanderten und allseitig gebildeten Mannes aus alter Künstlerfamilie, der in der Malerei die Stelle des Praxiteles in der Plastik einnimmt, ja geradezu von den Späteren als der erste Maler aller Zeiten betrachtet ward. Seine Hauptstärke lag in der leichten natürlichen Anmut, einer echt ionischen Gabe, die ihn auf die wirkungsvolle Enkaustik zu Gunsten der bequemeren, aber von ihm durch Lasuren und andere Mittel verbesserten Temperatechnik verzichten ließ und ihn bewog zu rechter Zeit den Pinsel fortzulegen (manum de tabula). Seine Gemälde besaßen auch so in hohem Grade den Reiz der Farbe. Seine jagende Artemis unter ihren schwärmenden Begleiterinnen wetteiferte mit der Anmut der homerischen Verse (Od. 6, 102 ff.). Sein berühmtestes Bild war die mit dem schönen Oberkörper aus der Meeresflut auftauchende Aphrodite Anadyomene, wie sie die feuchten Locken mit beiden Händen preßt, die Augen in Liebreiz schwimmend; das Bild war eine Hauptsehenswürdigkeit des Asklepiosheiligtums in Kos. Kaum minderen Ruhm erwarb sich Apelles durch seine Bildnisse der Machthaber. Zahlreiche Bilder verherrlichten Philipp und Alexander nebst seinen Heerführern; besonders die bewegten Reiterbilder sprühten Leben. Die etwas höfische Idealisierung des großen Königs als Zeussohnes, mit dunkler Hautfarbe statt der wirklichen hellen und mit dem Blitze des Zeus in der Hand, oder in Begleitung der Dioskuren als der anderen Zeussöhne, gewann ihm die Gunst Alexanders. Auch scheint ihm die für die Hofkunst so brauchbare Allegorie nicht fremd geblieben zu sein, wenn das von den Künstlern der Renaissance mit Vorliebe nachgeahmte Bild der Verleumdung wirklich von ihm herrührte; es sollte durch eine Intrige seines Nebenbuhlers Antiphilos (s. u.) veranlaßt worden sein.

Apelles Gegenpart war Protogenes aus der karischen Stadt Kaunos, ein sehr bedeutender, von Apelles als ebenbürtig anerkannter Maler, der sich aber im Gegensatze zu jenem in sorgfältiger Durchführung seiner Temperabilder nie genug tun konnte und darüber leicht ins Übermaß geriet. In früherer Zeit war Athen, in späterer Rhodos der Hauptsitz seines Schaffens. In Athen genoß eine Darstellung des Schifferheros Paralos und der Ammonias als Vertreter der beiden attischen Staatsschiffe große Popularität; die volkstümliche Deutung erblickte darin die Begegnung des Odysseus mit Nausikaa. Auch ein Bildnis von Aristoteles' Mutter gehört in diese Zeit. Alexander, den Eroberer Indiens, feierte Protogenes durch Beigabe eines Pan als neuen Dionysos, denn auch diesem Zeussohne hatte einst bei seinem indischen Feldzuge der bocksfüßige Dämon, der Urheber des panischen Schreckens, zur Seite gestanden. Nach Rhodos gehören der dortige Heros Jalysos mit einem Hunde neben sich, angeblich viermal völlig übermalt, und ein ausruhender Satyr mit Flöten in der Hand (ursprünglich mit einem vielbe-

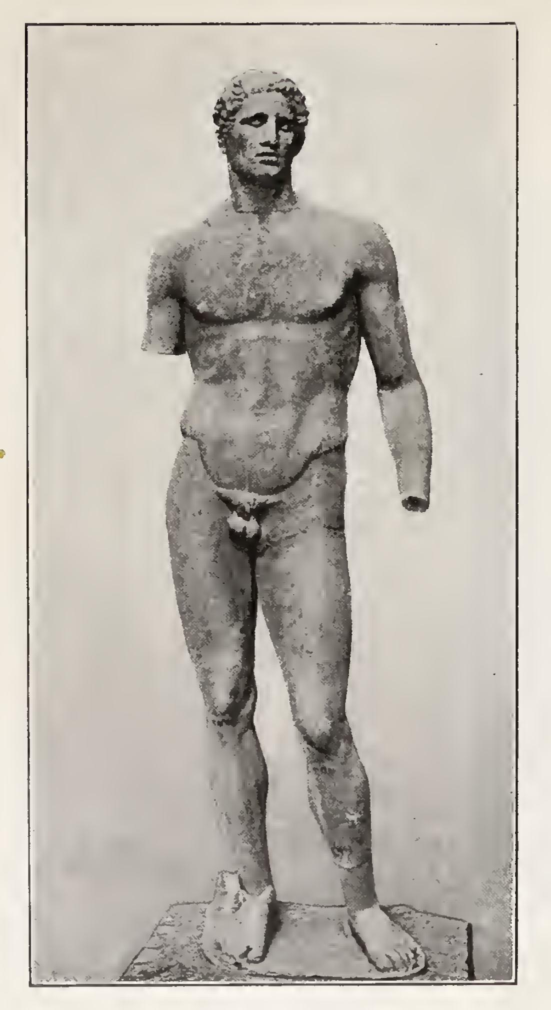


Fig. 485. Statue des Agias von Lysippos.
Marmor. Aus Delphi. (Bull. Corr. Hell.)



Fig. 486. Ares Ludovisi.
Marmor. Rom, Thermenmuseum.



Fig. 487. Apoxyomenos nach Lysippos.
Marmor. Vatikan.

wunderten Rebhuhn als Beiwerk, das der Maler später tilgte); diese Gemälde scheinen, auch hierin im Gegensatze zu Apelles, eine Vorliebe für idyllische Motive zu verraten.

Alexanders packende Erscheinung beschäftigte auch sonst die Malerei dieser Zeit. So schilderte Aëtions berühmtestes Bild (wiederum ein Temperagemälde) Alexanders Hochzeit mit der baktrischen Prinzessin Roxane (327): ein Vorwurf, der durch Sodomas wetteifernde Nachbildung auf Grund von Lucians Beschreibung berühmt geworden ist. Die Züchtigkeit in der Erscheinung der Braut wird auch einem anderen Hochzeitsbilde desselben Meisters nachgerühmt.



Fig. 488. Ausruhender Hermes. Erz. Neapel.

Damit läßt sich ein 1606 in Rom aufgedecktes und nach dem ersten Besitzer benanntes Bild, die „aldobrandinische Hochzeit“, jetzt in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt, vergleichen (Taf. VI, 1. [95, 4]). Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der Aphrodite ermunternd zuredet, rechts von ihr den auf der Schwelle harrenden dunkelfarbigen Bräutigam [95, 5], an den beiden Enden Gruppen von Frauen und Mädchen (Musen?), das Brautbad bereitend oder den Hochzeitsgesang anstimmend. Wir werden sehen, daß andere Maler mehr die heroische Seite des großen Königs verherrlichten.

Lysippos. Neben Apelles und seinen ionischen Genossen nahmen auch die Bildhauer an der Darstellung Alexanders teil, unter ihnen vor allem der bedeutendste Bildgießer der Zeit, Lysippos aus Sikyon, dessen Tätigkeit ganz in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fällt. Ausschließlich Erzgießer, diese Kunst aber zur größten Virtuosität ausbildend, hat er neben den Überlieferungen

der polykletischen Schule offenbar auch Skopas auf sich einwirken lassen. Die neuerdings in Delphi aufgefundene und glücklich wiedererkannte Statue des Siegers Agias von Pharsalos (Fig. 485), etwa um 340 geschaffen, verbindet skopassches Pathos (vgl. Fig. 444) und polykletischen Körper mit der Lysipp eigenen leichteren Stellung. Vermutlich steht es ähnlich mit dem sitzenden Ares (Fig. 486), dessen Gesicht mehr Züge von Skopas als von Lysipp aufweist, während die lässige, abgespannte Haltung ganz das Gepräge des letzteren trägt. Außer den älteren Meistern hat aber Lysipp auch eifrig die Natur selbst studiert. Mit besserem Erfolg als Euphranor (S. 267) beginnt er die hergebrachten Proportionen zu modeln und in Körperformen und Stellung größere Leichtigkeit anzustreben. Eine sichere Kenntnis des fertigen lysippischen Stiles verschafft uns der Apoxyomenos im Vatikan (Fig. 487. [63]), dessen ehernes Original einst im Besitze Kaiser Tiberius' war: ein Jüngling reinigt sich mit dem Schabeisen von dem Staube des Ringplatzes (vgl. Fig. 432). Die Gestalt ist individueller gefaßt als ältere Meister es liebten. Die Kunst, selbst ruhige Stellungen von elastischer Beweglichkeit durchströmen zu lassen und gewöhnliche Beschäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, die gepriesene Eleganz des Meisters, ist hier auf das höchste entwickelt. Gegen Polyklets Kanon gehalten erscheinen am Apoxyomenos die Beine und Arme schlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner; die weitere Fußstellung erhöht die Leichtigkeit und Beweglichkeit. Das Haar ist leichter und freier behandelt, in der Modellierung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rücksicht genommen. Das porträtmäßige Gesicht hat einen leicht nervösen Zug. Das malerische Element tritt auch in der Körperbehandlung hervor. Außer den Muskeln wirkt die geschmeidige Haut mit, namentlich wo sie etwa durch Vorstrecken der Arme abgespannt wird (ein sehr beliebtes Motiv), und läßt die Körper trockener erscheinen. Damit hängt eine bedeutende Neuerung Lysipps zusammen: während die älteren Statuen fast durchweg auf eine einzige Ansicht berechnet waren (vgl. jedoch den Dornauszieher [39, 3]), fügt Lysipp die dritte Dimension, die der Tiefe, hinzu, wofür gerade der Schaber ein vortreffliches Beispiel bietet: statt des reliefmäßigen Paradestehens volle Freiheit der Bewegung nach vorn wie nach den Seiten. Eine große Natürlichkeit ist Lysipps Gestalten eigen; auf sie bezieht sich mindestens ebenso sehr wie auf die leichteren Verhältnisse der Ausspruch des Meisters, Polyklet habe die Menschen so gebildet wie sie wirklich seien, er selbst so wie sie uns erschienen. So waren ihm die Proportionen nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Zahlreiche Siegerstatuten machten diese Grundsätze populär. Echt lysippischen Charakter trägt der ausruhende Hermes in Neapel, eine der schönsten Erzstatuen des Altertums (Fig. 488. [66, 7]); auch derselbe Gott, wie er sich die



Fig. 489. Hermes der Götterbote. Marmor. London, Lansdownehouse.

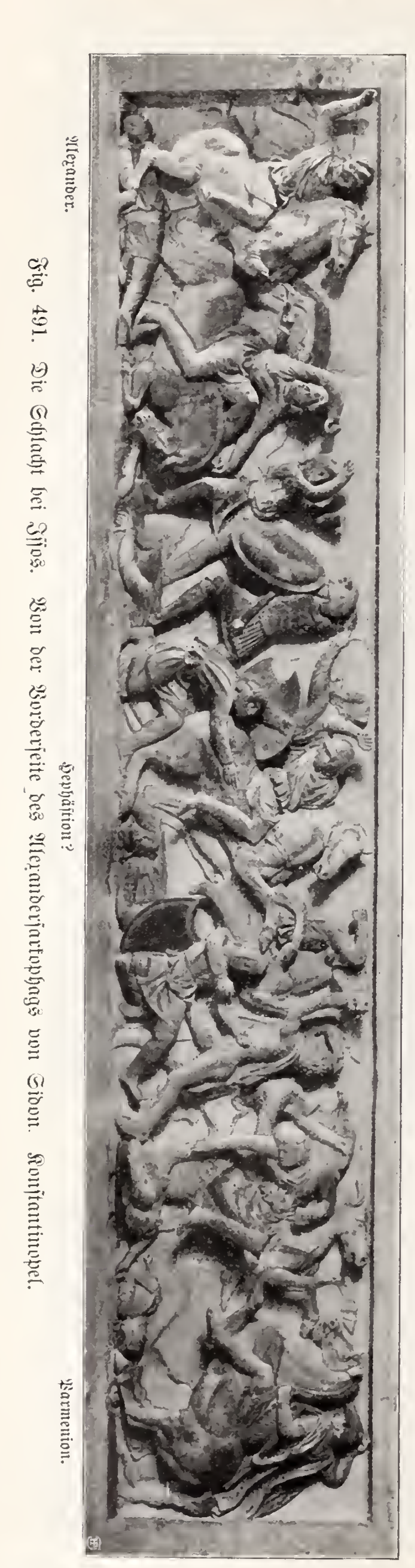


Fig. 491. Die Schlacht bei Issos. Von der Vorderseite des Alexandersarkophags von Sidon. Konstantinopel.



Fig. 490. Alexander mit der Lanze.
Erzstatuette Nelidow. Rom.



Fig. 492. Herakles mit dem Hirsch. Erz. Palermo.

Sandalen anlegt, aber damit innehält um auf Zeus' Auftrag zu lauschen (Fig. 489, etwas verschieden ergänzt [66, 1]), geht auf ein lysippisches Motiv zurück.

Von einer solchen Behandlung des Menschen war der Schritt nicht weit zum Porträt. Unter Lysipps Bildnissen, in denen er Ähnlichkeit mit geistvoller Charakteristik zu verbinden wußte, waren am zahlreichsten und berühmtesten die Alexanders des Großen, stehend mit der Lanze (Fig. 490), zu Pferde mit seinen Generalen in der Schlacht oder auf der Löwenjagd. Eine späte Büste im Louvre [64, 7], durch ihren nervösen Ausdruck und ihre „trockene" Behandlung dem Apoxyomenos verwandt, gibt nur einen schwachen Begriff von Lysipps realistischerer Auffassung im Gegensatz gegen den Zeussohn des Apelles (S. 274) und den idealen Jüngling des Leochares (S. 268). Lebendiger tritt er uns in dem pompejanischen Mosaik (Fig. 508. [64, 6]) und in dem berühmten bemalten „Alexandersarkophag" von Sidon [62, 2] entgegen, einem Wunderwerke polychromer Plastik, dessen Vorderseite (Fig. 491. [65, 1]) ebenfalls die Schlacht bei Issos, die Rückseite (Taf. VI, 2. [64, 1, vgl. 2. 3]) eine Löwenjagd unter des Königs Teilnahme mit packender Energie schildert. Auch Alexanders Feldherren wurden von Lysippos verewigt. Besonders berühmt war die Reitergruppe der am Granikos gefallenen Gefährten, die aus der makedonischen Stadt Dion später nach Rom versetzt ward; wir können uns den Charakter der Reiter aus einer herkulanischen Erzstatuette des Königs selbst [64, 8] deutlich machen. Unter den literarischen Bildnissen verdient das Phantasiebild Äsops Erwähnung; dürfen wir es in einem Bruchstück der Villa Albani erkennen, so zeigt es eine höchst merkwürdige Verbindung eines rachitisch verwachsenen Körpers mit unschönen, aber geistig überaus feinen Gesichtszügen.



Fig. 493. Ausruhender Herakles. Florenz, Palazzo Pitti. Marmor. (Brunn-Bruckmann.)

Daß Lysipps Proportionen eine bedeutende Mannigfaltigkeit vertrugen, zeigen seine vielen Heraklesstatuen, in denen er das Ideal des jugendlichen wie des bärtigen Heros für immer feststellte. Bald suchte er ihn bei seinen Arbeiten auf (zwölf Taten in Alyzia, Fig. 492), bald ließ er ihn sich nach der letzten Arbeit, dem Hesperidenabenteuer, ermüdet auf seine Keule lehnen (Palast Pitti Fig. 493, vgl. [78, 7]), bald saß er betrübt über einem Korbe (der Omphale?, Koloß

in Tarent), bald nahm er zechend am Göttermahle teil (Epitrapezios Fig. 494). In indirekter Beziehung hierzu scheint der berühmte Torso vom Belvedere zu stehen [78, 3], das Muster eines kraftvollen Körpers im Zustande völliger Ruhe, in wirksamem Gegensatze zu dem ruhenden, aber in jedem Augenblick zum Aufbruch bereiten Hermes (Fig. 488). In mehreren dieser Statuen zeigt sich der Kontrast zwischen dem Grundwesen des Helden und seiner augenblicklichen Situation als Reizmittel verwendet; auch von dem ausruhenden, in Liebesträume versunkenen Ares (Fig. 486) gilt dies. Über Herakles hinaus führen Lysipps Statuen Poseidons (des isthmischen, wahrscheinlich mit aufgestütztem Fuße Fig. 495) und die zahlreichen des Zeus,



Fig. 494. Herakles Epitrapezios. Aus Smyrna. Marmorstatuette. Louvre.



Fig. 495. Der isthmische Poseidon. Marmor. Lateran.

mit denen Lysipp das Zeusideal des Phidias verdrängte und etwa dasjenige an die Stelle setzte, dessen bekannteste Vertreterin die vatikanische Zeusmaske von Otricoli [57, 1] ist; doch scheinen hier auch attische Vorbilder mitzuspielen (vgl. [57, 3]). Nichts Genaueres ist über Lysipps Eros von Thespiä bekannt, den man in dem geschmeidigen Knaben, der seinen Bogen bespannt [66, 3], wiedererkennen möchte. In seinem Käros endlich, dem rasch vorbeieilenden Gotte des günstigen Augenblicks, schlug Lysipp einen Ton an, der bald zu allegorischer Überladung führen sollte, wie sie die Malerei dieser Zeit schon kannte (S. 274): die Allegorie blüht allezeit in höfischer Kunst.

Nur selten hat sich Lysipp auf das Gebiet der Frauendarstellungen begeben (Musen). Wenn seine trunkene Flötenspielerin mit Recht in einer Berliner Statue [77, 3] gefunden wird, so bewundern wir Lysipps geistvolle Behandlung des Gegenstandes. Entschieden lysippische Züge

Sogenannte Aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde in der vatikanischen Bibliothek.

Jagdscene. Teilstück vom sog. Alexandersarkophag aus Sidon. Konstantinopel.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG





Fig. 496. Kopf eines Siegers. Erz. Olympia.





Fig. 497. Münze Ptolemäos' I. Soter. (Head.)



Fig. 498. Betender Knabe. Erz. Berlin. (Arme falsch ergänzt.)

weist die ältere „Herkulanerin“ in Dresden auf, doch liegt wahrscheinlich die Verbindung eines lysippischen Kopfes mit einer Gewandstatue praxitelischer Art (Fig. 470 ff.) vor.

Lysippos steht sowohl wegen der Zahl seiner Werke (man zählte deren nicht weniger als 1500) wie durch den Reichtum seiner Stoffe, durch die individuelle Lebenskraft die er seinen Gestalten einzuflößen verstand, durch die Betonung der dritten Dimension, durch die unvergleichliche Kunst des Erzgusses wie sie ein Kopf aus Olympia (Fig. 496. [66, 5]) aufweist, in der ersten Reihe der großen griechischen Künstler. Er hat von allen den bedeutendsten Einfluß auf die Folgezeit ausgeübt. Eine Schattenseite seiner realistischen Richtung zeigt sich alsbal in dem Naturalismus seines Bruders Lysistratos, der seine Bildnisse auf Grund von Gipsformen machte, die er von dem Darzustellenden abnahm. Dies mechanische Verfahren sollte der späteren Kopierkunst zu gute kommen.

Außer von Apelles und Lysippos soll Alexander sich gern vom Gemmenschneider Pyrgoteles haben darstellen lassen. Wir sind statt dessen nur auf die Münzen angewiesen, die zuerst König Lysimachos mit dem Bilde des großen Königs prägen ließ (Fig. 483); am schönsten erscheint der Kopf auf einem Goldmedaillon von Tarsos. Andere Könige, wie Ptolemäos, begannen damit, ihr eigenes Bildnis auf die Münzen zu setzen (Fig. 497).





Fig. 499. Flußgott (Eurotas des Eutychides?). Marmor. Vatikan.



Fig. 500. Tyche von Antiocheia nach Eutychides. Marmor. Vatikan.



Fig. 501. Nike von Samothrake (ergänzt von Zumbusch). Marmor. Louvre.

Die Lysippeer. An Lysippos schloß sich eine große Schule an. Von seinen eigenen Söhnen war Euthykrates dem Vater am ähnlichsten, wenn auch strenger, und war zugleich das Schulhaupt; von Boedas' betendem Knaben besitzen wir vermutlich eine Kopie in der schönen Berliner Erzstatue, deren Arme ergänzt sind (Fig. 498. [66, 2]); Daippos arbeitete nur Siegerstatuen. Diese bleiben eben nach wie vor das Lieblingsthema der Sikyonier. Andere Seiten Lysipps nahmen seine Schüler Chares von Rhodos in seinem berühmten Kolosse des Sonnengottes (um 290 v. Chr.) und Eutychides von Sikyon auf, der, vermutlich für Sparta, ein Bild des „schön strömenden“ Eurotas schuf, vielleicht das Vorbild eines kraftvollen, aus dem Schilfe hervortauchenden vatikanischen Torso (Fig. 499). Für den Osten arbeitete er ein sehr populär gewordenes Werk, die eherne Stadtgöttin (Tyche) der neuen syrischen Hauptstadt Antiocheia mit dem zu ihren Füßen dahinströmenden Fluß Orontes (Fig. 500. [68, 5]). Die große Eleganz ihres Mantelwurfes hat die Vermutung entstehen lassen, daß Eutychides auch der Schöpfer eines der schwungvollsten Meisterwerke aus dieser Periode sei, das man indessen wegen seiner staunenswerten Beherrschung der Marmortechnik vielleicht eher einem attischen Meißel zuschreiben möchte. Die Nike von Samothrake (Fig. 501. [68, 6]) verherrlicht den entscheidenden Seesieg, den Demetrios 306 bei dem kyprischen Salamis über Ptolemäos erfocht und infolge dessen die Diadochen sämtlich den Königstitel annahmen. Die hochgewachsene jugendliche Göttin schreitet auf dem Vorderteil eines Schiffes hastig, den Sieg verkündend, vorwärts, den Gang gleichsam in Flug wandelnd und die ganze Gestalt nach rechts drehend, wo die Bewegung in einem Trompetenstoß endigte. Der Wind drückt das Gewand fest an die Glieder, so daß diese durchscheinen und jenes nur vorn an den Beinen sich faltig preßt, hinten aber einen flatternden Bausch bildet. Der Vergleich mit der Nike des Päonios (Fig. 421) zeigt die gesteigerte Leidenschaft der Bewegung, die stärkere Lebhaftigkeit der Empfindung und die raffiniertere Behandlung des Faltenwurfes. An Kühnheit der Stellung und Schwung der Gewandung nimmt es die Tänzerin des Berliner Museums ([77, 3], vgl. S. 288) mit der Nike auf. Eine andere elegante Figur, von Menächmos, der vermutlich der sikyonischen Schule angehörte, ist die oft wiederholte Nike, die ein Knie auf ein Rind setzt um es zu opfern (Fig. 502). In



Fig. 502. Nike ein Rind opfernd, nach Menächmos. Marmor. Brit. Museum.

diesen Statuen nähert sich die lysippische Weise stark der attischen, so daß die Grenzen manchmal verschwinden. Übrigens scheint die sikyonische Erzgießertätigkeit früher als die attische Plastik erloschen zu sein, ihr Meister Lysippos blieb aber der Gesetzgeber auch für die Folgezeit. Etwa um das Ende unseres Zeitabschnittes fand die sikyonische Schule ihren höchst einseitigen Geschichtsschreiber in Xenokrates, der als Schriftsteller bedeutender denn als Bildgießer gewesen zu sein scheint.



Fig. 503. Kopf des Sarapis. Marmor. Vatikan.

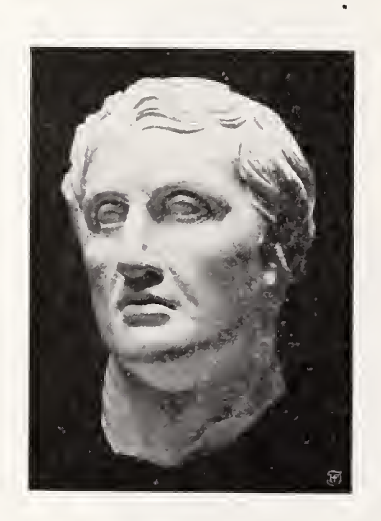


Fig. 504. Menandros. Marmor. Kopenhagen.



Fig. 505. Demosthenes nach Polyeuktos. Marmor. Vatikan.

Attische Bildhauer. Von den Genossen des Skopas am Mausoleum traten Leochares und Bryaxis, desgleichen der Isthmier Euphranor (S. 267) in den Dienst der Monarchie. Leochares (vgl. S. 268 f.) arbeitete mit Lysippos zusammen eine Gruppe Alexanders auf der Löwenjagd (Fig. 307, 46), besonders aber schuf er für das Philippeion in Olympia (Fig. 327, PH) die Statuen Alexanders, seiner Eltern und seiner Großeltern aus Gold und Elfenbein. Schon dies Material bedeutet Vergötterung. Der ältere Dionysios hatte sich zuerst von hellenischen Herrschern als Gott (Dionysos) bezeichnet; Philipp hatte auf dem Feste zu Ägä,

wo er ermordet ward, sein eigenes Bildnis den Statuen der zwölf Götter zugesellt; mit Alexander dem Zeussohne ward es Ernst mit der Apotheose. Bryaxis blieb im Osten und erwarb dort hohen Ruhm; z. B. schuf er für Rhodos fünf Kolosse, für die syrische Residenz Daphne (S. 273) einen schreitenden Apollon als Kitharoden, für Alexandreia den Sarapis (Fig. 503), eine Übertragung des griechischen Hadestypus auf den hellenistischen Nachfolger des ägyptischen Unterweltgottes Osiris. Als „der alexandrinische Gott" gewann dieser Sarapis große Verbreitung über die ganze antike Welt; von seinen Darstellungen scheinen die stehenden älter als die thronenden zu sein.



Fig. 506. Tonfigur aus Tanagra.
Brit. Museum.



Fig. 507. Pädagogische Szene.
Tongruppe aus Tanagra.

In Athen selbst zeigt sich der Einfluß Lysipps und der ganzen Zeitrichtung auf größere Naturwahrheit besonders auffällig darin, daß selbst Praxiteles' Söhne Kephisodotos d. J. und Timarchos außer marmornen Götterbildern auch viele Bildnisstatuen (Menandros Fig. 504) schufen, was ihr Vater nie getan hatte. Die Statue des Demosthenes (Fig. 505) von Polyeuktos (280) gibt ein gutes Beispiel einer zugleich charaktervollen und realistischen, fast an Lysistratos (S. 281) erinnernden Wiedergabe; die des Äschines [62, 5] verrät das Vorbild der Sophoklesstatue (Fig. 478), hat es aber durchaus selbständig zu einem treffenden Charakterbilde des beweglichen Advokaten umgestaltet. Die gleiche Tendenz befolgen die Porträtköpfe der Philosophen [67, 1—4] und die Statuen der vielfach sitzend dargestellten Dichter, der fälschlich sogenannten Anakreon [42, 8] und Menandros [67, 6] und des Komödiendichters Poseidippos [67, 7].

Einen schweren Verlust für die attische Plastik bedeutete es, daß ein Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts die allzu prunkvoll gewordenen Grabdenkmäler (S. 270) für Attika abschaffte; was uns von späteren Grabsteinen aus anderen Gegenden (Kleinasien, Inseln, Delos) geblieben, ist ärmlich und bietet keinen Ersatz. Dafür

wird uns der Einfluß praxitelischer Kunst in liebenswürdigster Weise in einer großen Reihe von Genrefiguren anschaulich, namentlich in den Terrakotten von Tanagra. Seit dem Jahre 1873 wurde in dieser böotischen Stadt, der Heimat der Dichterin Korinna, eine Reihe



Fig. 508. Schlacht bei Issos. Mosaikfußboden aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel.

von Gräbern geöffnet, unter deren mannigfachem Inhalte, wie Amuletten und Schmuckgeräten, kleine bemalte, aus Ton gebrannte Figuren und Gruppen die größte Aufmerksamkeit erregten. Seitdem sind sie vielbegehrte Schätze aller Sammlungen geworden. Wir haben es mit Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer von attischem Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu tun. Sie kennzeichnen am besten den Charakter der griechischen Volkskunst und belehren uns über das Maß des Einflusses der vornehmen großen Kunst auf die weiteren Kreise. In der Behandlung der Gewänder zeigt sich, wie allgemein verbreitet plastischer Sinn war, in dem Ausdruck und der Zeichnung, bei häufiger Flüchtigkeit der Arbeit, eine sichere Beherrschung der Formen. Mit den einfachsten Mitteln ist stets was der Künstler wollte vollkommen deutlich, mit einem Anfluge von zierlicher Anmut oder lustigem Humor, wiedergegeben. Außer selten vorkommenden Göttergestalten (flatternde Eroten) fesseln uns besonders die zahllosen weiblichen Gewandfiguren (Taf. VII. Fig. 506) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Gestalten, wie der Haarkünstler, die Bäckerin, der silenartige Pädagog (Fig. 507), der Straßenjunge, der sich auf einem Felsstück oder einem Altar niedergelassen hat und in seliger Bedürfnislosigkeit das Dasein genießt. Man fühlt sich an die ägyptischen Statuetten des alten Reiches (S. 21 f.) erinnert, spürt aber den Unterschied zweier Jahrtausende.



Fig. 509. Odysseus und der Schatten des Teiresias. Vasenbild aus Pisticci. Paris.

Attische Malerei. Auch die attische Malerei folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit. Das letzte Glied der thebischen Künstlerfamilie (S. 247 ff.), Nikomachos' Sohn Aristeides der jüngere, der in unserer Überlieferung mit seinem gleichnamigen Großvater zusammen gefallen ist, scheint ebenso wie die Söhne des Praxiteles mehr das Genrebild und das Porträt (z. B. der Epikureerin Leontion) gepflegt zu haben. Er reicht bis an das Ende des 4. Jahrhunderts. Sein Schulgenosse Philoxenos von Eretria machte sich einen Namen durch ein Schlachtgemälde, das einen Zusammenstoß zwischen Alexander und Dareios darstellte. Eine persönliche Begegnung der beiden Herrscher fand allein in der Schlacht bei Issos statt; Philoxenos hat somit bessere Ansprüche als die apokryphe Ägypterin Helena auf das Original des großen Mosaikbildes, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji schmückte und seit 1831 sich im



Fig. 510. Io und Argos, nach einem Gemälde des Nikias. Wandgemälde im sog. Hause der Livia.

Museum zu Neapel befindet (Fig. 508). Der entscheidende Moment in der Schlacht von Issos, der unwiderstehliche Andrang Alexanders, der Fall des persischen Prinzen Oxathres, die unmittelbare Gefahr des Großkönigs inmitten der Flucht der lanzenbewaffneten Perser — das alles ist mit packender dramatischer Gewalt geschildert und läßt die Komposition als wahres Muster eines bedeutenden Schlachtgemäldes erscheinen. Wie hohes Ansehen sie alsbald genoß, beweist ihre Verwendung im Alexandersarkophag (Fig. 491) wie in anderen Kunstwerken geringeren Ranges. Andere Maler der Zeit sind nur durch Bildnisdarstellungen bekannt (Ismenias von Chalkis, Olbiades).

Daneben fehlte es doch nicht ganz an Vertretern einer Idealmalerei nach der Weise der älteren Zeit. Der letzte bedeutende Vertreter dieser Richtung war Nikias von Athen, ein Enkelschüler Euphranors (S. 247), der in seiner Jugend Praxiteles bei der Bemalung seiner Statuen zur Seite gestanden hatte. Er wußte die Enkaustik durch neue technische Verbesserungen zu



Frau im Strassenanzug.
Tonstatuette aus Tanagra. Berlin.

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG



vervollkommnen und ihr zu noch klarerer, plastischerer Darstellung zu verhelfen; dabei aber verlangte er, im Gegensatz zu kleinlichen Richtungen, wie Pausias (S. 247) sie begonnen hatte und wie sie in der Spätzeit beliebt wurden (Blumenmalerei, Stillleben und dergleichen), bedeutende Stoffe. Am höchsten ward seine Nekyia geschätzt, Odysseus und Teiresias im Hades an der Grube (vgl. das unteritalische Vasenbild Fig. 509). Von einer seiner berühmten Darstellungen von Heroinen (er hatte deren eine Menge, groß und klein, gemalt) sind uns ein paar Kopien erhalten; in den römischen Kaiserpalästen und in Pompeji hat sich seine Jo gefunden, von Argos bewacht, während Hermes zu ihrer Befreiung heranschleicht (Fig. 510). Auch von einem etwas jüngeren Zeitgenossen, der schon in den Beginn des dritten Jahrhunderts gehört, dem jung gestorbenen und daher nicht zu seinem vollen Ruhme gelangten Athenion aus dem thrakischen Maroneia scheint eine Komposition, Achill in Weiberkleidern unter den Töchtern des Lykomedes, in mehrfachen Abwandelungen auf uns gekommen zu sein (Fig. 511).



Fig. 511. Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes.
Pompejanisches Wandgemälde.

Malerei und Plastik. Zu den eigentümlichsten Erscheinungen der Übergangszeit von der griechischen zur hellenistischen Kunst gehört es, daß wie die verschiedenen Schulen, so auch die verschiedenen Bildkünste einander immer näher rücken, wie denn z. B. Protogenes' ausruhender Satyr (S. 274) von Bildhauern nachgeahmt ward. So begegnen wir in Malerei und Plastik der gleichen Vorliebe für stark bewegte, dramatische, zum Teil pathologisch anmutende Stoffe. Theon von Samos (um 300) war wegen seiner Kunst, die Phantasie des Beschauers lebhaft anzuregen, berühmt. Ein zum Kampfe stürmender Krieger, Orestes' Muttermord (vgl. Fig. 512), sein Wahnsinn (vgl. Fig. 529), die Seherin Kassandra waren derartige Motive.

Auch einen ganzen Cyklus troischer Szenen kannte man von ihm; dieser kam später nach Rom und ward in der Halle des Apollotempels in Pompeji nachgebildet (Fig. 513, vgl. [99, 1]). Tragische Gegenstände, namentlich Wahnsinnsszenen, waren auch bei anderen Malern beliebt. Ophelion malte Atreus' Gemahlin Aerope weinend neben den um ihretwillen geschlachteten Kindern des Thyestes, Nearchos den wahnsinnigen Herakles. Alle aber überstrahlte Timomachos von Byzanz, dessen rasender, über der gemordeten Herde finster brütender Aias nach Sophokles und die noch berühmtere euripideische Medeia im Seelenkampfe zwischen Mutterliebe und rachedurstiger Eifersucht (Fig. 514, vgl. das vollständigere Bild mit den Kindern [96, 7]), später von Cäsar erworben wurden und in Rom eine Epoche für die Schätzung der Malerei bewirkten.



Fig. 512. Orestes Muttermord. Pompejanisches Wandgemälde.

Ganz im gleichen Geiste schuf der rhodische Bildgießer Aristonidas, vielleicht der Vater des Malers Ophelion, einen Athamas, ob des getöteten Sohnes in Wahnsinn versunken; die durch Eisenrost künstlich gerötete Wange gab der Erzstatue eine malerische Zutat. In Neapel befindet sich ein übel ergänzter Torso des wahnsinnigen Athamas, der den Leichnam seines Sohnes über die Schulter geworfen davonträgt. Von einer Gruppe, in der der Schatten Klytämestras die schlafenden Erinyen zur Rache an Orestes erweckte, ist in der fälschlich sog. Medusa Ludovisi (Fig. 515) ein prachtvolles Bruchstück erhalten. In dem kraftvollen Untergesicht, dem festgeschlossenen Munde, dem wirren Schlangenhaare spricht sich der Charakter der unerbittlichen Rachegöttin meisterhaft aus. Ebenfalls ein Meisterwerk dieser Art ist die Gruppe des Menelaos,

der Patroklos' Leiche aus dem Schlachtgetümmel rettet (Fig. 516, minder gut Aias und Achill genannt). Außer dem vortrefflichen, aber arg verstümmelten sog. Pasquino in Rom besitzen wir noch Überreste mehrerer Wiederholungen. Eine geschleifte Amazone im Palast Borghese weist auf eine größere Gruppe mit einem Pferde hin. Artemon, anscheinend am syrischen



Fig. 513. Achill zückt das Schwert gegen Agamemnon. Wandmalerei aus der Halle des Apollotempels in Pompeji.



Fig. 514. Medeia. Aus einem herkulanischen Wandgemälde. (Links spielten die beiden Kinder.)



Fig. 515. Schlafende Erinys (sog. Medusa Ludovisi). Marmor. Rom, Thermenmuseum.

Hofe, malte herakleische Abenteuer, die wir zum Teil, ebenso wie seine von Seeräubern angestaunte Danae, noch in pompejanischen Gemälden gleichen Inhaltes besitzen mögen; Herakles' Taten waren auch in der Skulptur besonders beliebt. Ein treffliches Gemälde aus Herkulanenm stellt den Kentauren Chiron vor, wie er den jugendschönen Achill im Leierspiel unterweist; ein Marmorkopf Chirons [69, 3] zeigt, daß es die gleiche Gruppe auch von Marmor gab. Wie hier ein Reiz in der Zusammenstellung des Halbtieres und des Knaben gesucht ward, so liebte

der Maler Antiphilos seine Heroinen mit einem Tier oder Ungeheuer in Kontrast zu setzen (Hesione und das Meerungeheuer, Europa und der Stier, vgl. [97, 5]).

Dieser Antiphilos, aus Ägypten gebürtig und vermutlich auch dort wirkend, der angebliche Nebenbuhler des Apelles (S. 274), war besonders vielseitig und gab für verschiedene



Fig. 516. Menelaos mit der Leiche des Patroklos (Kopf richtig gewendet). Florenz, Loggia dei Lanzi.

Richtungen der Folgezeit den Ton an. Er war der erste Vertreter der „Rhopographie“ (Kleinkrammalerei), der auch die geringen oder niedrigen Erscheinungen der täglichen Umgebung für wert hielt mit den Mitteln der Enkaustik künstlerisch dargestellt zu werden. Sein feueranblasender Knabe führte Beleuchtungseffekte in die Malerei ein. Die althergebrachten tierköpfigen Götterfratzen des Nillandes brachten ihn auf die Erfindung der Grylli, Menschen mit Tierköpfen in parodischen Szenen; so treten Äneias mit seinem Vater Anchises und sein Sohn Askanios in Gestalt hundsköpfiger Affen auf (Fig. 517). Von solcher Vorliebe für Niedriges

und für Travestie ist der Schritt nicht weit zu schlüpferigen Szenen, wie wenn der Maler Ktesikles die Liebesabenteuer der syrischen Königin Stratonike mit einem Fischer verewigte. Die hellenistische Kunst sollte alle diese Seiten weiter ausbilden.



Fig. 517. Gryllus: Äneias mit den Seinen auf der Flucht. Herkulanische Wandmalerei.

11. Die Zeit des Hellenismus.

Vorbemerkung. Das Ziel, das Alexander dem neuen Griechentum gesteckt hatte, die ganze antike Welt zu hellenisieren, gab auch der Kunst der nächsten Jahrhunderte die Richtung; die Haupttätigkeit entfaltete sich im Osten. Das verarmte Griechenland, Athen und der Peloponnes, ließ die Kunst zum Handwerk herabsinken. Die Philosophenschulen und die zu Sport und Studien vereinigten Jünglingsgenossenschaften (Epheben), auf denen die Bedeutung Athens damals beruhte, vermochten die Kunst nicht zu fördern; was an Kunstalmosen der Stadt zugewandt ward, fiel von den Tischen fremder Könige und reicher Gönner. Sikyon verkaufte seine Bilderschätze und sammelte den Rest in einer Galerie. Der achäische Bund trieb so wenig Kunstpflege wie der ätolische. Von den nordischen Königreichen Makedonien und Epeiros, leider auch von Syrakus unter Hieron II., hören wir nur ganz Vereinzeltes. In Kleinasien fällt die Gründung des zunächst noch unbedeutenden pergamenischen Reiches in den Beginn unserer Periode; es sollte sich zu einem Hüter attischer Traditionen und Förderer neuer Kunstrichtungen entwickeln. Rhodos gewann für die Kunst seine Hauptbedeutung erst gegen das Ende des Zeitabschnittes. Von Syrien fehlt alle zusammenhängende Kunde. So tritt neben Pergamon Ägypten in den Vordergrund. Die große geistige Regsamkeit Alexandriens, die der ganzen Periode den Namen der alexandrinischen aufgeprägt hat, spricht sich auch in den Kunstleistungen aus, die so eng wie nur je mit den literarischen Bestrebungen Hand in Hand gehen. Kallimachos Theokrit Herondas bezeichnen auch Richtungen der bildenden Kunst, und der die Götter zu Menschen herabsetzende Euhemerismus lähmte und beeinflußte auch die bildliche Darstellung der Götter. Dazu kommt der Einfluß des Hofes, der für uns wiederum bei weitem am meisten in Alexandrien verfolgbar ist.

Die Überbleibsel hellenistischer Kunst sind im ganzen spärlich und weit zerstreut. Haben auch Ausgrabungen in Samothrake, Pergamon, Priene und anderwärts unverächtlichen Stoff zur Kenntnis dieser Periode geliefert, so fehlt doch noch sehr viel an einem einigermaßen ausreichenden Bilde, namentlich da zwei Hauptstätten hellenistischer Kultur und Kunst, die Stadt Alexandrien und die syrischen Hauptstädte, fast alle Auskunft versagen. Einen gewissen Ersatz dafür bietet Pompeji, das im Laufe des 2. Jahrhunderts völlig hellenisiert ward, ohne Zweifel unter Einflüssen, die von dem benachbarten Puteoli (Pozzuoli), dem damaligen Haupthafen Italiens für den Verkehr mit Syrien und Ägypten, ausgingen. Kleinasien und der Osten waren mit zahllosen Städten, die Alexander und seine Nachfolger gegründet hatten, übersäet, aber in den dortigen Trümmerstätten ist die Scheidung hellenistischen und römischen Gutes schwierig, wenn auch im ganzen letzteres zu überwiegen scheint. Olympia und Delos haben eine Anzahl Kunstwerke aus dieser Periode bewahrt, im griechischen Westen fehlen sie fast ganz. Bei diesem Zustande unserer Denkmälerkenntnis sowie bei fast völligem Fehlen schriftlicher Nachrichten ist zur Zeit eine Geschichte der hellenistischen Kunst nicht zu geben. Wir müssen uns begnügen, die allgemeinen Züge der Periode, in der die hauptsächlichsten Keime zur Weiterentwickelung nicht der antiken Kunst allein beschlossen liegen, zu schildern und versuchen für ein paar Kunststätten einige Sonderzüge festzustellen, allerdings auf die Gefahr hin, für besonders charakteristisch zu halten was uns zufällig noch erkennbar ist.



Fig. 518. Der Zeustempel in Nemea.

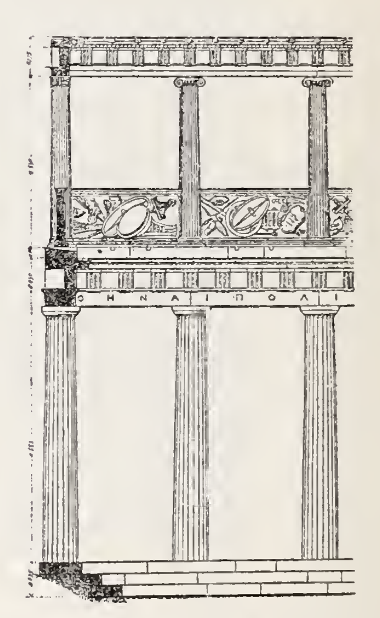


Fig. 519. Zweistöckige Säulenhalle in Pergamon.

Baustile und Grundrißformen. Von den drei Baustilen zeigt der dorische alle Zeichen des Altersverfalles. Der alte Kraftmesser, der Echinos des Kapitells, vegetiert in seiner gradlinig leblosen Gestalt (S. 251) fort und wird ein äußerliches Übergangsglied. Auch der gradlinige obere Abschluß der Schlitze an den Metopen statt des älteren leicht

gerundeten ist charakteristisch (Priene, Pergamon, Magnesia, Ilion). Sehr beliebt ist der Schutz des unteren Teiles der Säule, indem er anstatt der leicht verletzlichen Kannelierung glatt gelassen oder facettiert wird, allerdings zum Schaden der Einheit des Säulenstammes (Fig. 526. 535. 545. [19, 6]). Aber wichtiger ist der Wandel der Proportionen. Indem die Säulen ionischer Schlankheit nachstreben und eine Höhe von 13 unteren Halbmessern erreichen, wobei das Kapitell völlig zusammenschrumpft (Nemea Fig. 518, Samothrake, Echohalle in Olympia), wird das Gebälk notwendigerweise so niedrig, daß sich die übliche Anordnung der Triglyphen und Metopen nicht mehr durchführen läßt: einer der Punkte, an die die eifrige Opposition kleinasiatischer Architekten (Pytheos, Hermogenes, Targelios) gegen den Dorismus anknüpfte. Die Triglyphen sinken daher zu bloßen Ziergliedern herab, von denen zwei und mehr über ein Interkolumnium kommen. In dieser Gestalt verbindet sich das dorische Triglyphon sogar mit ionischen Säulen und ionischem Epistyl, wo denn infolge der Weitsäuligkeit und der



Fig. 520. Antenkapitell von der Vorhalle des Tempelbezirks der Athena in Pergamon. („Pergamon".)



Fig. 521. Fries vom Torbau Ptolemäos' II. in Samothrake. (Unters. in Samothrake.)

Niedrigkeit des Frieses die Zahl der Triglyphen noch steigt (Fig. 519. [19, 6]). Nachdem die Stilmischung einmal begonnen, bekrönt auch wohl ein ganz verkümmertes dorisches Kapitell eine ionische Säule (Dionysostempel in Pergamon). Der herrschende Stil, namentlich im Osten, ist der ionische. Meistens behält das Kapitell seine normale Form; das „Diagonalkapitell" (S. 117 f.) tritt im Osten nur vereinzelt auf (Fig. 520), öfter im Westen (sog. Grab Therons bei Akragas, in Verbindung mit dorischem Gebälk; regelmäßig in Pompeji). Die Kapitelle werden, namentlich an der Polsterseite, reicher mit Ranken verziert, z. B. in dem ionischen Tempel zu Pergamon, einem Bau von ungewöhnlicher Vollendung. Ein oft wiederholtes Friesornament bietet in typischer Form der Torbau des Ptolemäos Philadelphos in Samothrake (Fig. 521, vgl. [19, 4]); ebenda häufen sich an den Antenkapitellen die Wellenglieder bis zu dreifachem Kymation [19, 5]. Der korinthische Stil hat weniger Verbreitung gefunden, als man denken sollte; wie es scheint, begegnete er auch dem Widerspruch der ionischen Architekten

(Targelios). In Pergamon findet er sich so wenig wie beispielsweise in Olympia oder Delos, wohl aber am Olympieion in Athen, einem achtsäuligen Dipteros, den Antiochos Epiphanes von Syrien (um 170) auf der Grundlage des peisistratischen Baues (S. 153) durch M. Cossutius aufführen ließ, ohne ihn doch zu vollenden; die hohen Säulen erregten in alter Zeit wie noch heutzutage Bewunderung (Fig. 522). Die Basen der korinthischen Säulen ruhen meistens auf Plinthen. An den Säulenschäften werden manchmal ganz unorganisch Platten (Stylopinakia) mit Reliefs angebracht (Tempel der Königin-Mutter Apollōnis in Kyzikos, um 160); später treten Inschriftplatten an die Stelle (Aphrodisias, Eurōmos). Die Kapitelle erlauben mannigfache Bildungen; in die Blätter und Ranken mischt sich auch schon figürlicher Schmuck (Tarent),



Fig. 522. Das Olympieion in Athen.

so z. B. in dem reizvollen Kapitell aus Eleusis, mit gehörnten Flügellöwen an den Ecken, das einem Torbau des Appius Claudius Pulcher (um 50) angehört (Fig. 523). Dieses Kapitell ist, nach Art der Stützen von Dreifüßen (Fig. 436), dreiseitig, um, der Ante ganz nahe gerückt, seinen Schmuck besser sichtbar zu machen. Korinthische Kapitelle von eigentümlicher Form verbinden sich mit dorischem Gebälk an einem Tempel etwa des 3. Jahrhunderts in Pästum (ebenso in Eleusis). Friese mit gerundetem oder geschweiftem Profil [19, 9] treten in dieser Zeit erst selten auf. Dagegen finden sich schon Beispiele, daß Säulen vor die Wandfläche gestellt und das Gebälk demgemäß verkröpft wird (Hafentor in Ephesos, Theater in Termessos, [96, 1]).

Neue Säulenformen gesellen sich zu den althergebrachten, namentlich in Ägypten, wo Säulen mit Lotusknospen- und Palmenkapitell (Fig. 62. 63) wieder aufkommen. Letztere finden weite Verbreitung (Fig. 524), mit ihrem glatten Schafte, der bald, besonders bei hartem Material, weit um sich greift. Aber auch ganz dünne Stützen werden Mode, wie in dem Pracht-



Fig. 523. Dreiseitiges korinthisches Kapitell. Eleusis.



Fig. 524. Palmensäule aus der Basilika in Pergamon.

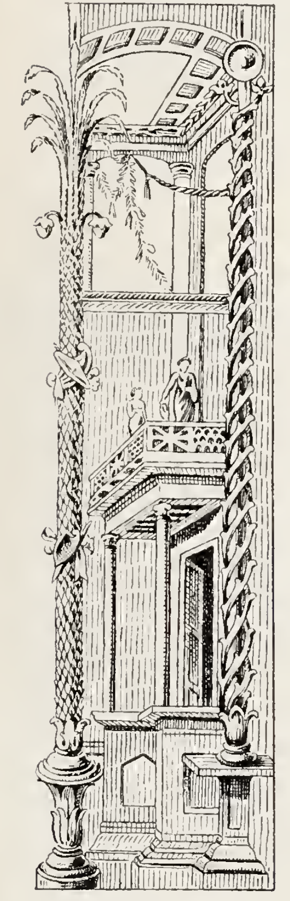


Fig. 525. Von einer pompejanischen Wand.

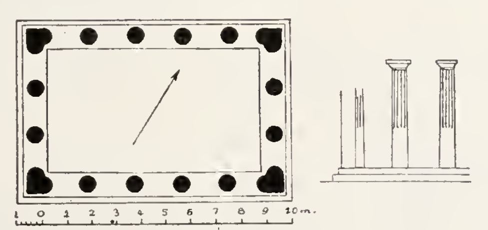


Fig. 526. Heiligtum der Aphrodite Zephyritis bei Alexandrien. (Nach der Arch. Zeit.)



Fig. 527. Zwei Apistempel beim Sarapeion von Memphis, jetzt wieder vom Sande bedeckt. (Nach Mariette.)

zelte Ptolemäos' II. Palmen und schlanke Thyrsen (Dionysosstab mit Blätterknauf) aus Holz, dem luftigen Zelt angepaßt. Solche Stützen boten die Vorbilder für Dekorationen, denen wir auf pompejanischen Wänden begegnen (Fig. 525). Alles strebt nach Leichtigkeit und Durchsichtigkeit; man möchte an Metall als Material denken.

Demselben Bestreben dienen manche neue Grundrißformen. Der Baumeister Hermogenes (etwa um 200) stellte die bisher nur selten erreichte Säulenweite von $2^1/_2$ Durchmessern, bei einer Erweiterung des mittelsten Interkolumniums auf 3 Durchmesser, als schönstes Verhältnis („eustylon") auf und wußte ihm Geltung zu verschaffen (Dionysostempel in Teos). Ja es kommen sogar 3 Säulenweiten als Regel vor (Bau unbekannter Bestimmung zu Kardáki auf Korfu). Derselbe Architekt übertrug nach älteren Vorgängen (Fig. 244. 292) die Pseudodipteralanlage auf sechssäulige Tempel, indem er dem Umgang eine Weite von anderthalb Interkolumnien gab; so in dem Tempel der Artemis Leukophryene bei Magnesia, der die Cellawände durch Halbsäulen belebt, übrigens durch eine gewisse Flauigkeit seiner Glieder hinter anderen Tempeln dieser Zeit zurücksteht. Der Sucht nach Neuem ist es entsprungen, wenn die ionische Kapelle des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia vorn prostyl (Fig. 210), hinten als Antentempel (Fig. 211) gebildet war. Vollends seltsam erscheint der Grundriß des Tempels der Artemis in dem nordarkadischen Gebirgsorte Lusoi: ein Antentempel mit vier Säulen zwischen den Anten vorn und hinten, die Cella ähnlich wie in Bassä (Fig. 407) beiderseits mit kapellenartigen Nischen umgeben, endlich beide Langseiten außen durch Hallen erweitert, zu denen je ein Zugang aus der Cella führt.

Zu einer luftigen Halle verflüchtigt erscheint der Tempel in dem kleinen Heiligtum, das der Admiral Kallikrates Arsinoe, der Gemahlin Ptolemäos' II., als Aphrodite Zephyritis errichtete; vor einigen Jahrzehnten an der Küste bei Alexandrien vom Sande befreit, ist es schon wieder verschwunden (Fig. 526). Man fühlt sich an ägyptische Vorbilder erinnert (Fig. 71. 101), während im ganzen in Ägypten alteinheimischer (S. 46 f.) und griechischer Stil voneinander geschieden blieben (Fig. 527). Runde Säulenhallen, in ihrer unteren Hälfte mit Mauern oder Gittern gesperrt und oben offen, sonst dem Lysikratesdenkmal (Fig. 436) nicht unähnlich, erscheinen als beliebte Form für kleinere Heiligtümer auf hellenistischen Bildern. Diese lehren auch die wiederaufgenommene (S. 128) Liebhaberei der Zeit für ungrade Säulenzahl an der Front der Tempel (Fig. 528) kennen, desgleichen die weite Verbreitung der Podiumtempel (S. 256) und die Ausdehnung dieser Form auf kleinere Tempel (Fig. 529. [97, 2]). Daß in diesen Bildern die Treppen nicht etwa ein nachträglicher Zusatz der Maler sind, geht daraus hervor, daß die ganze Komposition darauf berechnet ist; auch behandelt Vitruv diese Tempelform als griechisch. Ein glänzendes Beispiel für die imposante Wirkung eines solchen aufgetreppten Tempels, namentlich wenn er den Schlußpunkt eines langen Zuganges bildet, bietet der ionische Tempel in Pergamon, der wahrscheinlich dem Königskultus gewidmet war (Fig. 530). Gelegentlich verkümmert freilich die Freitreppe zu einer schmalen Stiege (Apollotempel in Pompeji [24, 6]).

Hypäthrale Anlagen mit ungedecktem Mittelbau, wie im Didymäon (Fig. 450), kommen auch ferner bei Kolossaltempeln vor (athenisches Olympieion Fig. 522). Eine neue Anordnung der Cella, durch mystischen Kultus bedingt, erscheint im Tempel der syrischen Göttin Anaïtis zu Hierapolis (um 290) und in dem neuen Mysterientempel auf Samothrake (etwa um 260, Fig. 531). Die Gestaltung des Hauptraumes, ob dreischiffig oder mit Seitenkammern nach Art des salomonischen Tempels (Fig. 139), steht nicht fest, aber das Querschiff mit den Seitentüren und der erhöhte Chor (Thalamos) um die Opfergrube innerhalb einer flachen Apsis nehmen Hauptzüge der christlichen Basilika vorweg. Vertiefte Nischen als Abschluß eines Saales kehren auch sonst wieder (Attaleion [?] in Pergamon, Fig. 559 neben dem Theater). Es scheint als ob die Verbindung gerundeter Formen mit den hergebrachten gradlinigen zu den Aufgaben der hellenistischen Baukunst gehört habe, doch ist es bei dem Zustande der Ruinen und unserer Überlieferung schwer, immer Hellenistisches und Römisches zu scheiden.



Fig. 528. Felsinsel mit Bauwerken. Pompejanisches Wandbild. (Overbeck.)

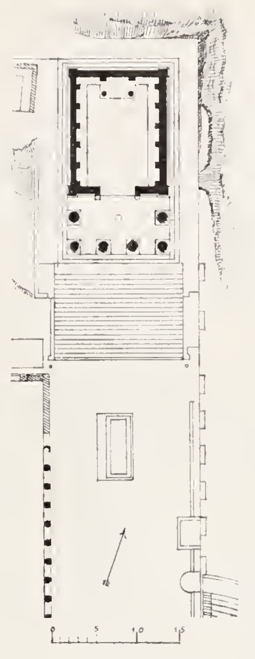


Fig. 530. Jonischer Tempel in Pergamon. (Bohn.)



Fig. 529. Orestes und Pylades vor Thoas, Iphigenie erscheint mit dem Bilde der Artemis. Wandgemälde aus Pompeji, casa del citarista. (Mon. ined. d. Inst.)

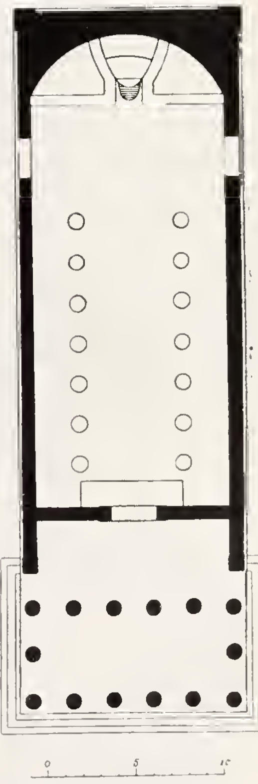


Fig. 531. Neuer Mysterientempel in Samothrake. Norden unten. (Nach Hauser.)

Rundbauten sind häufig, wie der schöne Rundbau Arsinoes in Samothrake (Fig. 532), vor 285 erbaut; er war von mäßiger Größe (17 Meter Durchmesser), wegen seiner Bestimmung für die Mysterien ringsum fest verschlossen, außen und innen in scheinbar zweistöckiger Gliederung. Auch auf dem Nilschiffe Ptolemäos' IV. hatte Aphrodite einen Rundtempel. Bald entwickelte sich im Orient, der von alters her den Keilschnittbogen kannte (Fig. 33. 104. 118 f.), der Gewölbebau. Dieser lag in Alexandrien um so näher, als dort bei dem Holzmangel auch alle Wohnhäuser gewölbt waren, mit flachem Dach darüber, wie heute in der Umgegend Neapels. Gebäude mit Dächern in Form von Tonnengewölben spielen in ägyptischen Landschaften eine große Rolle (Fig. 566, Mosaik von Palestrina). Ob auch schon der eigentliche Kuppelbau geübt ward, worauf die Apsiden mit ihrer halbkugelförmigen Bedeckung schließen lassen, ist nicht sicher nachzuweisen. Der von Deinochares begonnene Tempel Arsinoes, mit einem Gewölbe aus dem damals neuentdeckten Magnetstein, an dem die eiserne Statue der Königin schweben sollte, blieb unvollendet; ein Saal mit „rautenförmiger" Decke auf dem großen Nilschiffe Ptolemäos' IV., einem schwimmenden Palaste, scheint auf eine ungewöhnlichere Art der Wölbung zu deuten. Gewiß hatte auch Syrien mit seinen Hauptstädten Antiocheia, Seleukeia, Babylon zahlreiche Gewölbebauten; der Tempel des Gottes Marnas in Gaza, der freilich erst in sehr später Zeit genannt wird, war ein von doppelter Säulenhalle umzogener Rundbau, dessen Kuppel nach Art des römischen Pantheon geöffnet gewesen zu sein scheint.

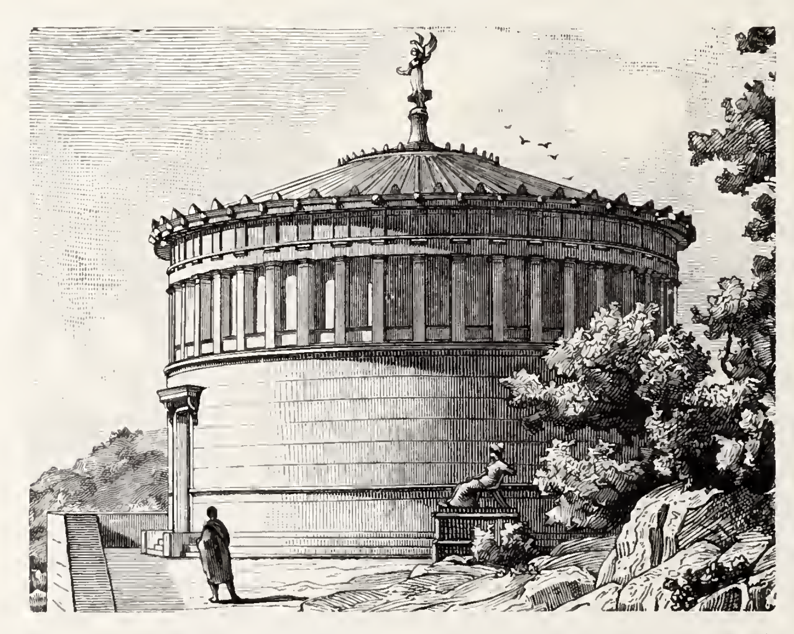


Fig. 532. Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ergänzt. (Niemann.)

Haus und Halle. Dem griechischen Hause war sein Plan schon von Anfang an vorgezeichnet. Troja (Fig. 149) und Tiryns (Fig. 178) enthalten den Kern der Hausanlagen, wie sie uns ein und zwei Jahrtausende später in Priene und Delos entgegentreten. In Priene (Fig. 533) erreichen wir durch einen schmalen Gang den Hof, an den sich in alter Weise Vorhalle (Prostas) und Saal (Oikos, oecus) für die weiblichen Arbeiten anschließen, daneben Schlafzimmer (Thalamoi); kleinere Kammern für Dienerschaft und Hausbedarf, sowie eine nach Norden geöffnete schattige „Exedra" umgeben den Hof. Dies ist das Bild der Frauenwohnung (Gynäkonitis); die Männerabteilung (Andronitis, Fig. 534) bedarf vor allem eines von Säulengängen umgebenen Hofes (Peristyl) für den gewöhnlichen Verkehr, und größerer Räume, Speise-

säle und dergleichen (vgl. Fig. 546). Neben einfachen Räumen gab es auch manche Abarten, die von einzelnen Gegenden aus Verbreitung gefunden hatten. Die Sonneninsel Rhodos lieferte ihr „rhodisches Peristyl", dessen eine gegen Süden schauende Halle höher war als die anderen (Fig. 535). Säle mit Ausblick ins Grüne hießen „kyzikenisch", „korinthisch" solche, vor deren Wände Säulen getreten waren, die die gewölbte Decke trugen (Fig. 536, auch in den case del laberinto und delle nozze d'argento). Alexandrien steuerte seinen „ägyptischen Saal" bei, groß und dreischiffig, dessen überhöhtes Mittelschiff nach Art altägyptischer Hypostyle (Fig. 67) hohes Seitenlicht in den Saal fallen ließ, während sich über den Seitenschiffen ein flacher oberer Umgang hinzog (vgl. das Gebäude rechts auf dem Felsen in Fig. 528).

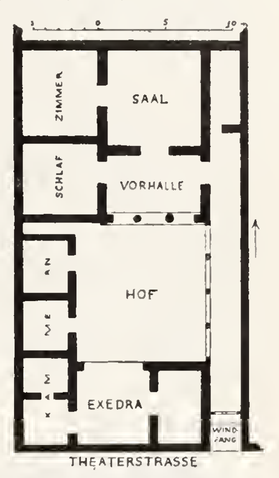
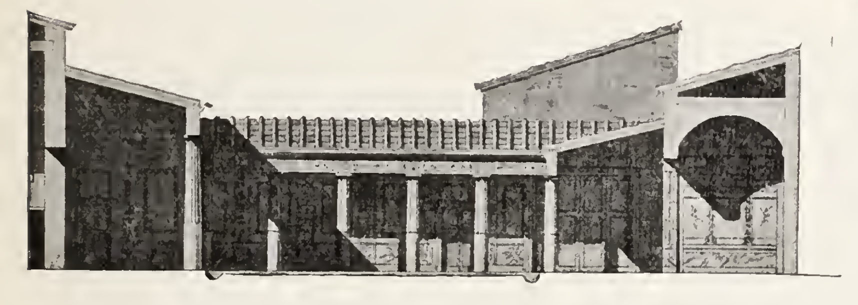


Fig. 533. Haus in Priene. (Nach Schrader.)

Eine Erweiterung und Steigerung des Wohnhauses führte zum **Palast**, wie er uns in einfachster Form auf der Burg von Pergamon vorliegt (Fig. 537). Der sehr beengte Raum zwang hier zu bescheidener Entwickelung. Ein älterer Bau und ein größerer, etwa aus der Zeit Eumenes' II., gruppieren sich je um ein Peristyl, dessen Hallen dort von hölzernen Stützen, hier von steinernen Säulen getragen wurden. In dem jüngeren Palaste sind der stattliche „Thronsaal", eine am Ende eines Ganges gelegene vergitterte Kapelle (A) und das gegen den Burgweg


Fig. 535. Rhodisches Peristyl, Durchschnitt. Pompeji, Haus der silb. Hochzeit. (Mau.)

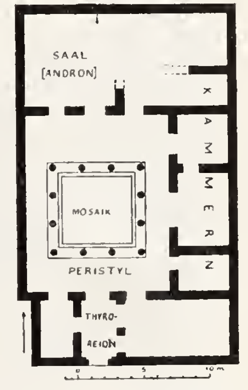


Fig. 534. Haus in Delos. (Nach Convert.)

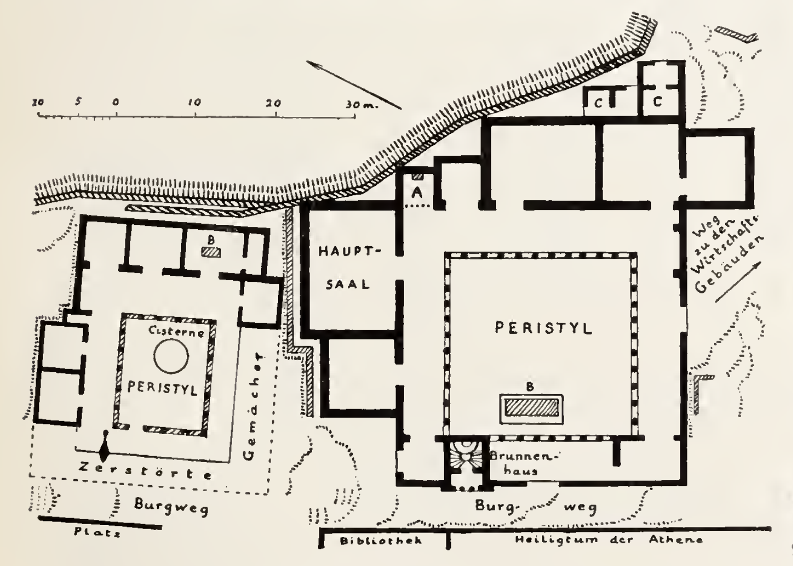
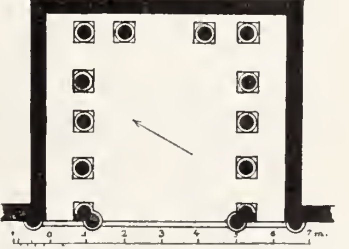


Fig. 537. Der Königspalast in Pergamon (ergänzt.)
A Basis. BB Altäre. CC Nebenhaus. (Cisterne später.)


Fig. 536. Exedra nach Art eines oecus Corinthius.
Pompeji, casa di Meleagro.

gekehrte Brunnenhaus bemerkenswert; ausgedehnte Keller und Wirtschaftsgebäude schließen sich südlich an (Fig. 559). Ob nicht noch weitere Palastgebäude höher auf der Burg vorhanden waren, die später dem Trajanstempel weichen mußten, ist ungewiß. Viel ausgedehnter und prächtiger waren jedenfalls die Königspaläste der größeren Monarchien — in Alexandrien nahm diese Serailstadt fast ein Drittel der griechischen Stadt ein —, aber von Einzelheiten ist weder aus Alexandrien, noch aus Antiocheia, noch aus Syrakus etwas nachweislich. Neben die städtischen Paläste treten auch königliche Villen in reizvoller Umgebung (Daphne S. 273). Parkanlagen nach Art der alten orientalischen „Paradiese" gehören überhaupt zur kaum entbehrlichen Ausstattung der Großstädte (Paneion in Alexandrien, Nikephorion bei Pergamon). Sie wurden auch wohl mit seltenen Tieren bevölkert und in zoologische Gärten verwandelt (Alexandrien). In Ägypten, dem alten Sitze der Blumenzucht und der Ziergärten, ließ sich selbst ein für vorübergehende Zwecke errichtetes Zelt, wie das Prachtzelt Ptolemäos' II., ohne umgebende Gartenanlagen nicht denken; ja sogar auf dem unter Archimedes' Beirat gebauten Prachtschiffe Hierons II., der später in „Alexandreia" umgetauften „Syrakosia", durfte ein Garten mit Bäumen in bleiernen Töpfen und mit Laubgängen nicht fehlen. Der Luxus von Gärten innerhalb der Städte verbreitete sich bis in die alten Kultursitze, wie Athen (Epikurs Garten, das Lakydeion der Akademie).



Fig. 538. Grabstein von Syra. (Lebas.)

Die innere Ausschmückung der Häuser mit Wandmalereien, Bildern, Teppichen (S. 249) steigerte sich in hellenistischer Zeit, namentlich im Palastbau, zu großem Dekorationsluxus. Das vielfach geringe Material — Luftziegel z. B. auch an den Palästen in Halikarnaß und Tralles, gebrannte Ziegel kommen erst im letzten Jahrhunderte v. Chr. auf — führte zu einer ausgedehnten Verkleidung mit kostbaren Stoffen, die besonders in Alexandrien aufs reichste ausgebildet ward. Cedern, Cypressen und wohlriechendes Thyonholz, Gold und Elfenbein wurden verwendet. Platten bunten Marmors, die alte Metallbekleidung, ja sogar Glasplatten wurden herangezogen, um im Verein mit kostbaren Teppichen und Mosaiken eine prachtvolle Dekoration hervorzubringen. Wo echtes Material fehlte, trat bemalter Stuck (Pergamon, Pompeji) oder Wandmalerei an die Stelle; bereits begann diese sich in phantastischen Architekturspielen zu ergehen (Apaturios von Alabanda in Tralles). Die Wände wurden durch Pilaster (Fig. 450) oder vortretende Säulen (Fig. 536) gegliedert, die Wandflächen dazwischen durch eckige oder gerundete Nischen mit Statuen belebt, beides überaus fruchtbare Dekorationsmotive. Für die äußere Gestaltung der Bauwerke ist ein Fassadensystem bemerkenswert, dessen früheste Spuren sich auf Grabsteinen von Delos (Rheneia) und Syros etwa um 100 v. Chr. finden (Fig. 538): der Rundbogen wird als eigentlicher Träger der Konstruktion für Fenster und Türen verwendet, dazwischen aber werden die Mauern äußerlich durch Halbsäulen, Pilaster und horizontales Gebälk gegliedert, eine demnächst in Rom mit Vorliebe aufgenommene Verbindung zweier grundverschiedener Bausysteme [26, 2. 29, 5]. Wie reich Palastfassaden gestaltet sein konnten, scheinen ihre Nachbildungen auf Bühnendekorationen mit ihrer fast borrominischen Auflösung in Vorsprünge und zurückspringende Teile darzulegen; auch die Nymphäen (Fig. 551) sind ähnlich gestaltet.

Einer der hervorstechendsten Züge in dem Bilde hellenistischer Städte ist die Menge der Säulenhallen, welche die Plätze und Tempelhöfe (Fig. 548) ebenso wie den Hof des Hauses oder Palastes (Fig. 534. 537) zu umsäumen pflegten und den nötigen Schutz gegen Sonne und Regen boten. Auch finden sich bereits die Anfänge der Übertragung dieser Hallen auf Straßen, nach Art mittelalterlicher „Laubenstraßen“ (Dromos in Athen, Alinda), eine später allgemein verbreitete Sitte. Gewöhnlich waren die Hallen einstöckig, aber schon um 300 erfand Sostratos von Knidos, der Erbauer des Pharos von Alexandrien (S. 273), „schwebende“ d. h. zwei=

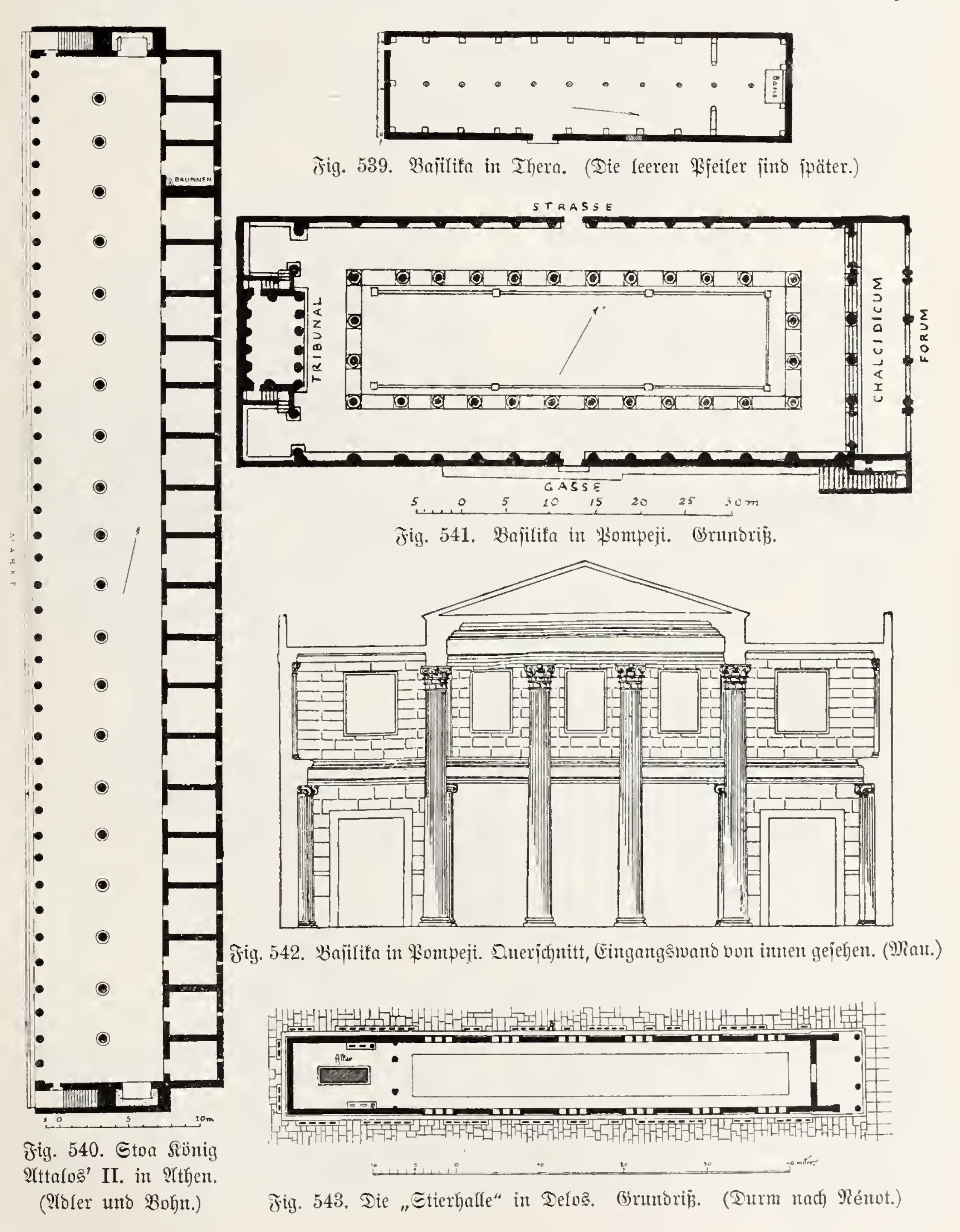


Fig. 539. Basilika in Thera. (Die leeren Pfeiler sind später.)

Fig. 541. Basilika in Pompeji. Grundriß.

Fig. 542. Basilika in Pompeji. Querschnitt, Eingangswand von innen gesehen. (Mau.)

Fig. 540. Stoa König Attalos' II. in Athen. (Adler und Bohn.)

Fig. 543. Die „Stierhalle“ in Delos. Grundriß. (Durm nach Nénot.)

stöckige Wandelgänge, die, der Mehrstöckigkeit der Häuser entsprechend, sich bald großer Beliebtheit erfreuten (Fig. 519); schmückten sie doch sogar das Nilschiff Ptolemäos' IV. Hallenbauten treten auch als selbständige Gebäude auf; wie in älteren Zeiten die Leschen (Fig. 307, 55), so jetzt die Basiliken, die „Königshallen". So wurden zwei ganz verschiedene Anlagen benannt. Im Peloponnes erscheinen zuerst mehrschiffige Säulenhallen, dreischiffig (Halle der Hellenodiken in Elis) oder meistens zweischiffig (Echohalle in Olympia, Heräon bei Argos). Die zweischiffige Hallenform ward besonders im Osten beliebt und erhielt wohl hier den Namen Basilika, sei es im Hinblick auf die ähnlichen Vorhallen der persischen Königspaläste (Fig. 169), sei es nach den lebenden Königen. Diese Hallen (vgl. Fig. 528) sind ein- oder zweistöckig, nur ausnahmsweise bloß durch Türen (und Fenster?) sich öffnend (Fig. 539), der Regel nach an der einen Langseite durch eine Säulenstellung leicht zugänglich (Pergamon Fig. 559, Assos, Ägä,

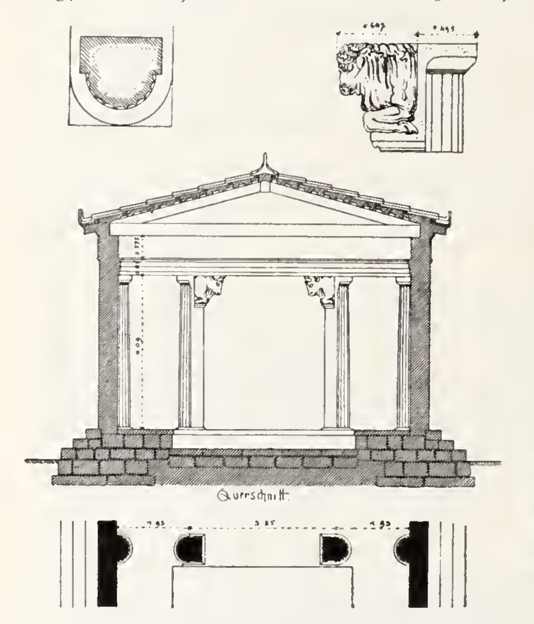


Fig. 544. Die „Stierhalle in Delos. Querschnitt. (Durm nach Nénot.)

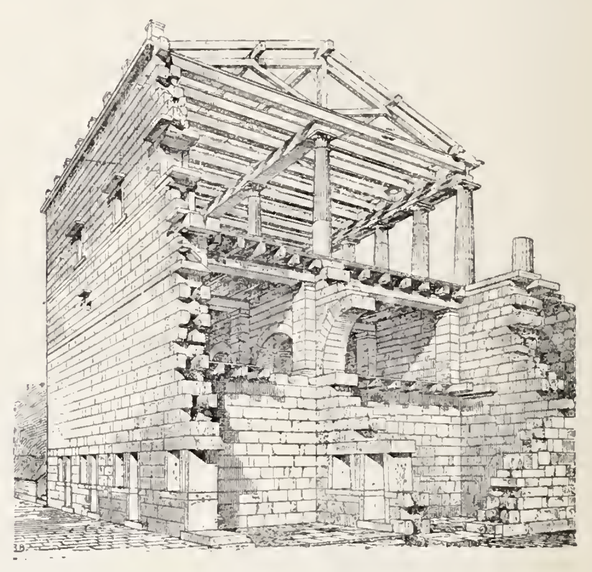


Fig. 545. Dreistöckiger Hallenbau in Ägä. (Bohn.)

Kremna, Eumenesstoa in Athen). Im Hintergrunde der inneren Halle wurden oft Läden angebracht, wie sie der Marktverkehr erforderte (Attalosstoa in Athen Fig. 540, Orophernes' „heilige Halle" in Priene Fig. 548). Eine andere, geschlossene Gestalt, die daneben hergegangen sein wird, tritt für uns zuerst in der Basilika von Pompeji, einem Bau etwa aus dem Ende des 2. Jahrhunderts, auf (Fig. 541). Eine niedrige Vorhalle (Chalcidicum), der Vorhalle christlicher Basiliken vergleichbar, führt hier von der einen Schmalseite durch weite Türen in einen großen Saal, dessen Mittelraum rings von hohen Säulen umgeben und von einem Umgang umzogen war. Fenster in der zweistöckig gegliederten Außenwand sorgten für ausreichendes Licht (Fig. 542); im Hintergrunde wurden später ein erhöhtes Tribunal und zwei Nebenräume, die der Rechtspflege und der Verkehrspolizei dienten, hinzugefügt. Ähnlichen Zwecken mag, dem Grundriß nach zu urteilen, die „Stierhalle" in Delos, damals einem blühenden Handelsplatz, gedient haben (Fig. 543); sie ist besonders bemerkenswert durch die Verwendung vorspringender Stiervorderteile als Gebälkträger (Fig. 544), wie wir sie aus Persien kennen (Fig. 171) und auch sonst in hellenistischer Zeit in verschiedener Verwendung finden (Ephesos, Ägä, Kypros). Die gebräuchlichste Form der geschlossenen Basilika, mit überhöhtem Mittelschiff, gleicht dem ägyptischen Saal (S. 301) und dürfte in Alexandrien ausgebildet worden sein (vgl. Fig. 528).

Eine besondere Verwendung fand die — ein- oder zweischiffige — Halle in kleinasiatischen Bergstädten. Hier ward gern ein steiler Abhang mit einem mehrstöckigen Gebäude verkleidet, dessen untere Stockwerke als Keller oder Speicher dienten, während zuoberst eine Säulenhalle sich gegen die Fläche des Berges öffnete (Fig. 545, Assos, Alinda, Pergamon an der Theaterterrasse Fig. 560). Pergamon bietet noch eine andere geistvolle Benutzung ansteigenden Terrains (Fig. 546). Nördlich vom Tempelhof Athenas (Fig. 559) steigt der Felsen so rasch an, daß die Räume der berühmten Bibliothek (die Spuren der Büchergestelle sind noch sichtbar) in gleicher Höhe auf die tiefe, gegen Süden offene Halle führen, die zur Basilika (S. 304) gehört (Fig. 547). Indem man somit die Säle — im Hauptsaale stand eine Atheneſtatue — ganz für die Bücher frei ließ, bot die geräumige, zugleich warme und schattige Galerie einen ausgezeichneten Arbeitsplatz. Die Anordnung war so praktisch, daß sie für das ganze Altertum, Alexandrien so gut wie Rom, als typisch gelten kann, ja sogar ein Nachleben bis in die mittelalterlichen Klosterbibliotheken an den Kreuzgängen geführt hat.

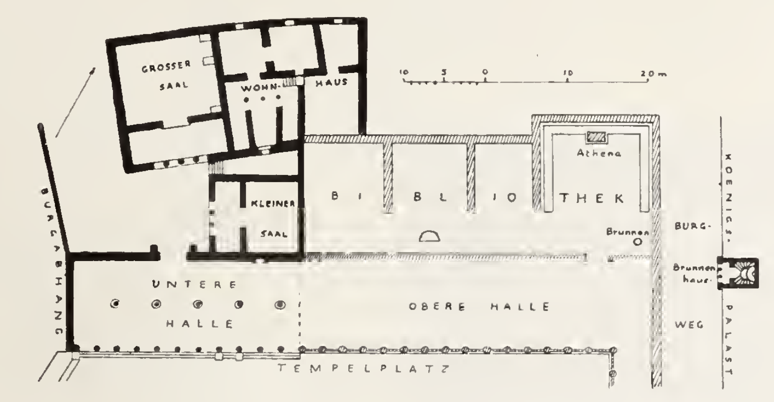


Fig. 546. Die Bibliothek in Pergamon. Grundriß. Erdgeschoß schwarz, Oberstock schraffiert. (Nach Bohn.)

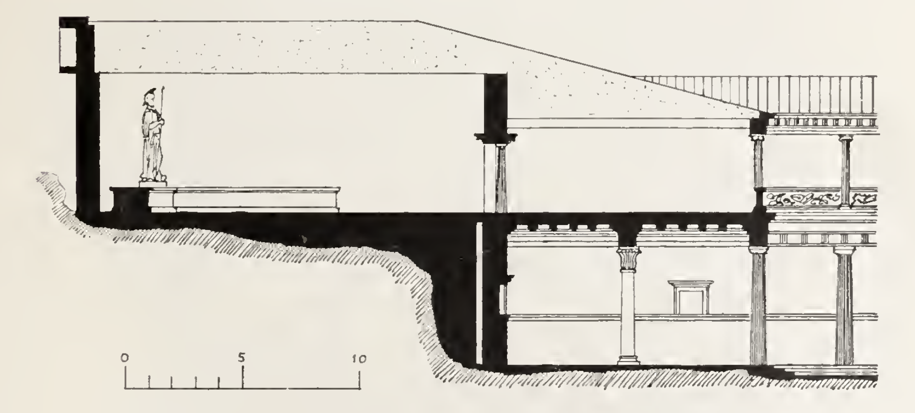


Fig. 547. Die Bibliothek in Pergamon. Querschnitt. (Nach Bohn.)

Markt und Stadt. Die bisher hervorgehobenen Züge finden auch auf den Mittelpunkt der Stadt, den Markt, Anwendung. Die ganz ungeregelten Marktanlagen älterer Städte hatten längst unter ionischem Einfluß einer regelmäßigen Gestalt Platz gemacht, der Markt war mit Staatsgebäuden, Tempeln und Hallen umgeben (Athen S. 188, Megalopolis), der strengen Regel nach sogar ohne alle offenen Straßenzugänge (anders in Elis). In Pergamon (Fig. 559) verdankte der so eingefaßte Markt seine unregelmäßige Gestalt dem schwierigen

Terrain; ebenso in Assos. Einen wahren Normalmarkt haben die Ausgrabungen von Priene uns kennen gelehrt (Fig. 548). Der viereckige Platz, mit einem Altar, ist an drei Seiten von Hallen und Läden umringt. Im Norden, jenseits der Hauptstraße der Stadt, beherrscht ihn eine höher gelegene Basilika! (hier „Heilige Halle" genannt), mit dem theaterförmigen Buleuterion (A) und dem Prytaneion (B); davor eine Wandelbahn. Neben der Basilika führt eine Treppe zu den Propyläen des Athenatempels (C, S. 257) empor; an den Markt stößt mit seiner Rückseite der Asklepiostempel.

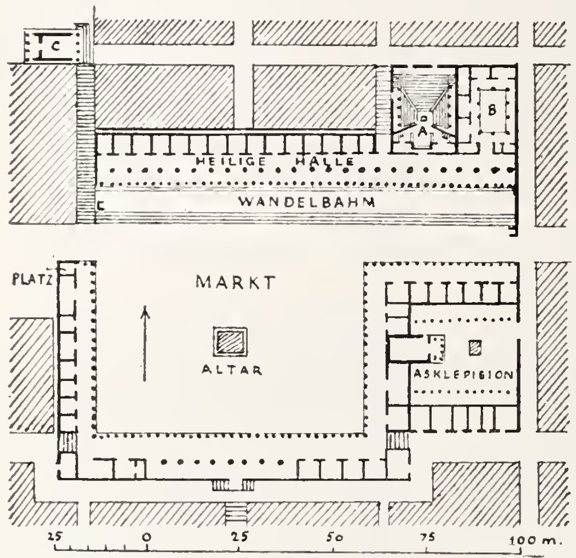


Fig. 548. Der Markt von Priene. (Arch. Jahrbuch.)
A Ratssaal. B Prytaneion? C Eingang zum Tempelbezirk der Athene Polias.

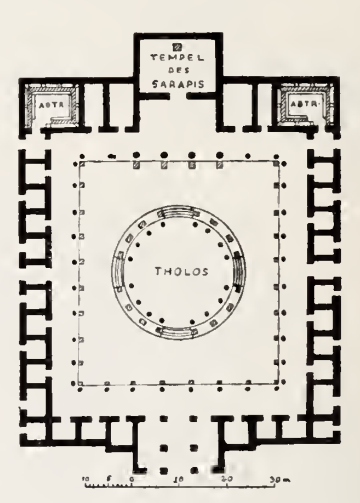


Fig. 549. Das Macellum (sog. Sarapistempel) in Puteoli. (Nach Hirt.)

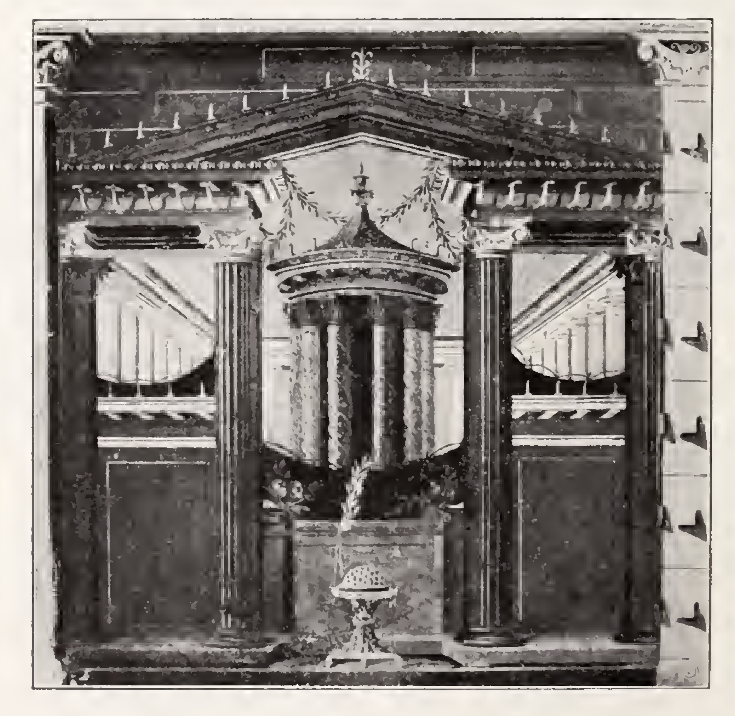


Fig. 550. Ansicht eines Macellum. Wandgemälde aus Boscoreale.

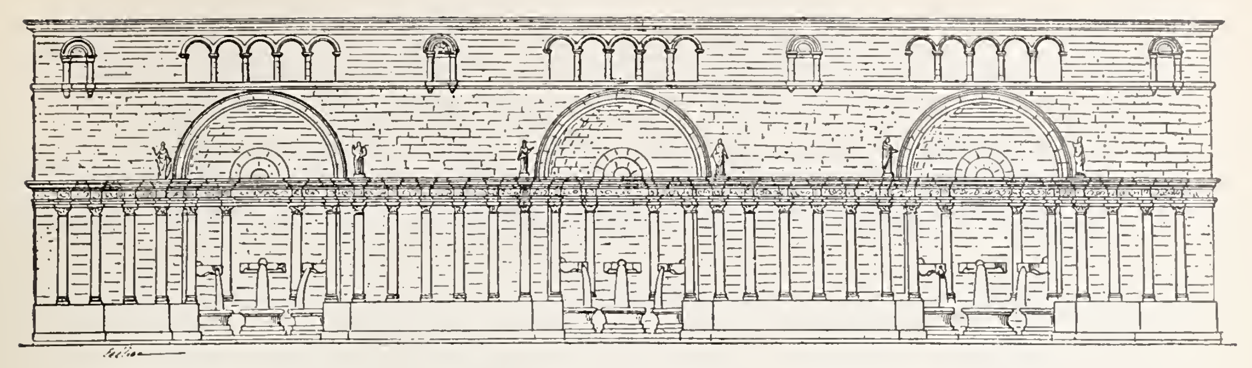


Fig. 551. Nymphäum in Side. Ergänzt. (Nach Trémaux.)

Außer dem Stadtmarkt gab es auch andere Märkte, z. B. Fisch- und Gemüsemärkte (Makella, **macella**), ebenfalls von Hallen und Läden umgeben, mit einer runden Tholos in der Mitte und einem Heiligtum im Hintergrunde (Puteoli Fig. 549, Pompeji, vgl. Fig. 550). Einen vermutlich nicht seltenen Schmuck eines Marktes zeigt das sog. Horologion (Wasseruhr), das der Syrer Andronikos von Kyrros im 2. oder 1. Jahrhundert den Athenern stiftete, um seiner Reliefs willen als „Turm der Winde" bekannt.

Die Straßen der hellenistischen Städte, vielfach mit Läden in den Erdgeschossen der Häuser besetzt (Pompeji), waren wenigstens teilweise gepflastert (Priene, Assos, Smyrna) und mit Abzugsrinnen versehen, wie denn eine geordnete Wasserversorgung zu den Haupterfordernissen einer antiken Stadt gehörte. Durch unterirdische Druckleitungen wurde das Wasser auf die Burg von Pergamon wie zu anderen hochgelegenen Orten gehoben. Jedes Haus hatte seine Wasserleitung und meistens im Peristyl eine unterirdische Cisterne (Pompeji). Brunnen waren an Toren, Straßen, Kreuzwegen und Plätzen reichlich verteilt. In Kleinasien waren auch an größeren Plätzen die prachtvollen „Nymphäen", Wasserschlösser mit säulenreichen Frontbauten, üblich (Fig. 551), Nachfolger der alten Brunnenhäuser der Tyrannenzeit (S. 153), Vorläufer der römischen Septizonien. Ein weiterer Schmuck der Städte waren die Tore und Bögen, welche die Straßen überspannten. Schon 318 ward am Markte zu Athen ein Triumphtor mit einem Tropäon darauf errichtet. In Asien waren Tetrapyla oder Tetrakionia an Straßenkreuzungen beliebt (Antiocheia, vgl. Fig. 169, K), nach Art eines Janusbogens angelegt. Es waren die Vorbilder der römischen Straßen- und Triumphbögen, gleich diesen Statuen oder Gruppen tragend.



Fig. 552. Straßenbild. Wandgemälde aus dem Hause der Livia auf dem Palatin. (Perrot.)

Ein reizvolles Straßenbild, ohne Zweifel auf hellenistischer Grundlage, bietet ein Wandgemälde aus dem palatinischen Hause der Livia (Fig. 552); es zeigt, wie die Mehrstöckigkeit der Häuser (in Pompeji seit dem 2. Jahrhundert üblich) den Gesamteindruck bestimmte. Im Osten wuchsen die Häuser oft zu „Türmen" in die Höhe. Erker und Balkons belebten, neben Fenstern in den oberen Stockwerken, das Bild (Boscoreale).

Unter den öffentlichen Gebäuden standen neben den Hallen, die zu vielfachem Gebrauche dienten, die Versammlungsgebäude obenan, namentlich die Rathäuser (Buleuterien, vgl. Fig. 327, B. 548, A). Ein besonders belehrendes Beispiel bietet das neuerdings aufgedeckte Buleuterion von Milet (Fig. 553, um 200 v. Chr.). Eine Eingangshalle korinthischen Stils führte zu einem Hofe, der, an drei Seiten von einer Säulenhalle umgeben, einen großen, reich geschmückten Altar zum Mittelpunkt hatte; die Rückseite nahm das zweistöckig gegliederte Rathaus ein, das im Inneren wie in Priene (Fig. 548, A) theaterförmig angeordnet war. In Assos begnügte man sich dagegen mit einem einstöckigen quadraten Saale, der sich vorn mit sechs Türen öffnete und dessen Decke von vier Säulen gestützt ward.

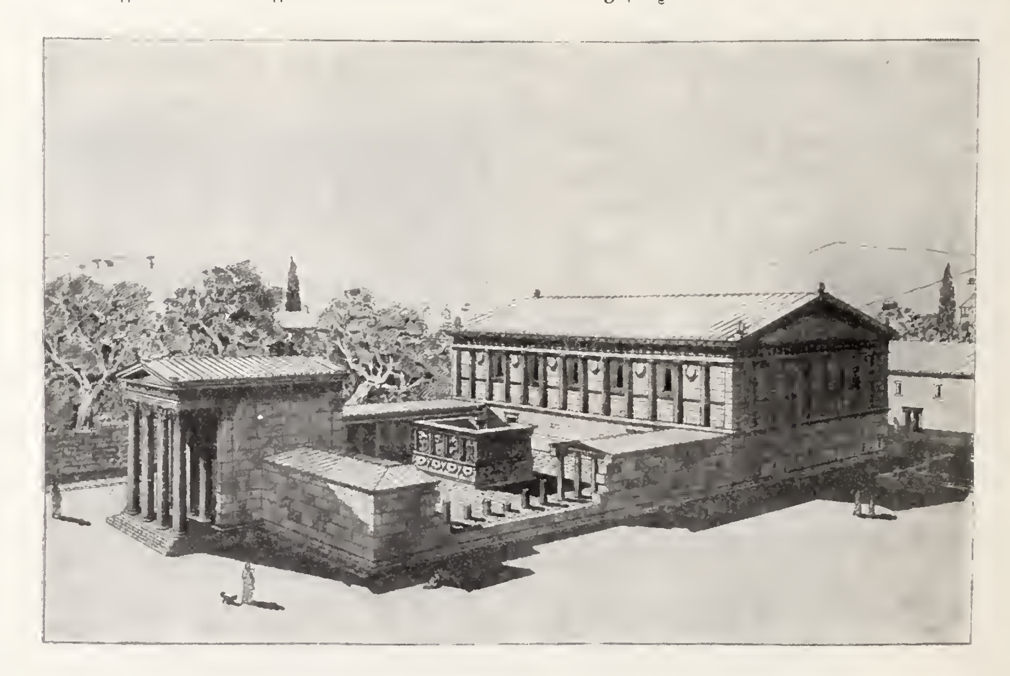


Fig. 553. Buleuterion in Milet, wiederhergestellt. (Knackfuß.)

Dem Verkehr der Bürger dienten noch andere Anlagen, in erster Linie die Gymnasien und Palästren, für die Übungen der Erwachsenen bestimmt. Bald waren es bloße Plätze, von Säulenhallen, Kammern und Exedren umgeben (Olympia Fig. 327', PA, Epidauros, Assos, „Gladiatorenkaserne" in Pompeji), bald reichgegliederte Prachtgebäude, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet (Alexandreia Troas, Ephesos, wenn diese nicht erst römisch sind). In Athen entstanden um diese Zeit das Gymnasion Ptolemäos' II. und das Diogeneion. Eine Abart waren die kleineren Ephebeen, Turnhöfe für die heranwachsende Jugend („Palästra" in Pompeji). Mit den Gymnasien waren vielfach die Bäder verbunden, über die wir allerdings aus hellenistischer Zeit nur schwache Kunde haben. So wissen wir nicht, wie weit die römischen Thermen hier ihr Vorbild hatten, wenn auch die allgemeine Einrichtung der kalten und warmen Bäder längst feststand. Ein belehrendes Beispiel der Verbindung von Palästra und Bad bietet das älteste der pompejanischen Bäder (Fig. 554): zu der mit Hallen umgebenen Palästra mit ihrem

Schwimmbade gesellen sich altmodische italische Zellenbäder und zwei nach hellenistischer Weise eingerichtete Abteilungen für Männer und Frauen (je Kaltbad, warmes Luftbad, heißes Bad), aus gemeinsamen Kesseln gespeist; die Unterhöhlung des Bodens, zum Teil auch der Wände, für den Durchzug warmer Luft stammt freilich wie manche andere Verfeinerung erst aus römischer Zeit. Nicht minder unentbehrlich als Gymnasien und Bäder war einer hellenistischen Stadt ein Theater [21]. Die Hauptsache blieb, wie zu den Zeiten der ersten festen Theater im 4. Jahrhundert (S. 253), das große Halbrund mit Stufensitzen, das am liebsten einer Ausbuchtung des Terrains abgewonnen und durch Flügelbauten erweitert ward; doch finden sich anscheinend auch schon Hochbauten mit Benutzung der Wölbung (Sikyon). Seit die Orchestra nicht mehr, wie im 5. Jahrhundert, Chor und Schauspieler zu gemeinsamem Spiele vereinigte, stellte auch das Bühnengebäude erhöhte bauliche Ansprüche; aus einfacheren Formen (Priene [21, 2]) entwickelten sich allmählich jene mehrstöckigen säulenreichen Hintergründe [21, 3. 5], deren Abbilder wir auf pompejanischen Wänden wiederfinden.

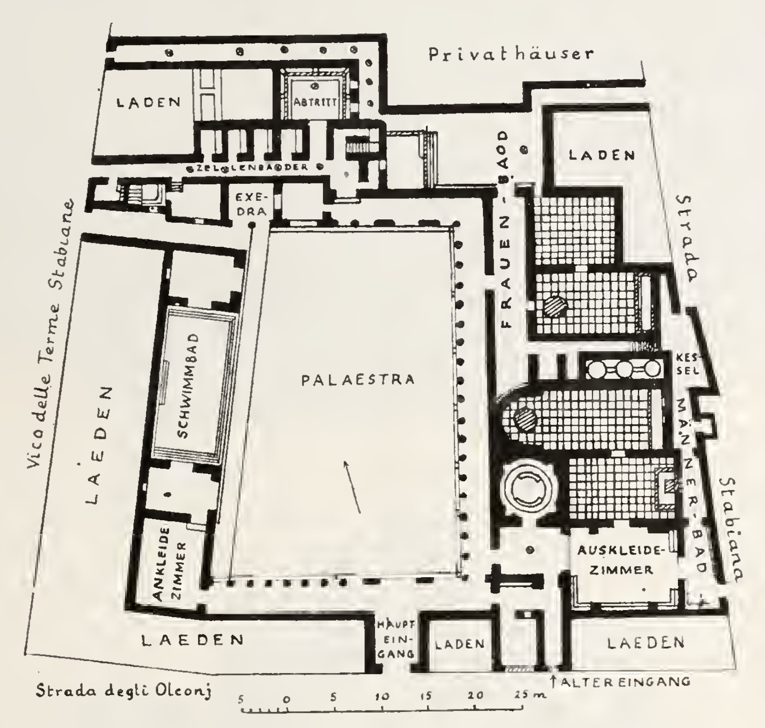


Fig. 554. Die sog. Stabianer Bäder in Pompeji.

Der Sinn für reichere und individuellere Gestaltung zeigt sich selbst bei bloßen Stadt- und Stützmauern. Während früher die Mauer möglichst fugenlos als eine einheitliche Fläche erscheinen sollte, gewinnen seit dem 4. Jahrhundert (analog der Wandgliederung S. 302) die einzelnen Steine ihre Sonderbedeutung. Bald genügt diesem Zweck Randbeschlag der glatten Quadern (neuer Tempel in Samothrake) oder eine Abschrägung der Kanten bei „gefegter" Oberfläche (Fig. 555), bald werden die Blöcke sorgfältig als „Polsterquadern" gerundet, mit abgeschrägten Stoßfugen (Fig. 556), bald bleiben innerhalb eines geglätteten Randbeschlages „Spiegel" stehen (Fig. 557), bald gibt man den Blöcken künstlich ein möglichst rauhes Äußere (Rustika, Fig. 484). Öfter wechseln regelmäßig höhere und schmalere Lagen (Samothrake, Ägä); Mauerecken werden gern durch senkrechte Falze hervorgehoben (Fig. 484. 556). Wohlerhaltene Stadtmauern, mit ihren vorspringenden Türmen, machen einen großartigen Eindruck

(Lysimachos' Mauer in Ephesos). Bei Toren (Dipylon in Athen, Pergamon, Herakleia am Latmos) und Brücken (Fig. 557, Durchlässe im Heptastadion zu Alexandreia) tritt Wölbung ein, die bereits seit dem 4. oder gar 5. Jahrhundert in der westlichsten Landschaft Nordgriechenlands, in Akarnanien, für Tore üblich war (Fig. 558). In Olympia bietet der gewölbte Eingang („Krypte Eisodos") zum Stadion ein Beispiel (Fig. 327, ST).



Fig. 555. Stützmauer von der Altarterrasse in Pergamon.



Fig. 556. Mauer und Turm in Jasos.

Unter den Gesamtanlagen dieser Zeit mögen ein paar hervorgehoben werden. Die Gruppe der Mysterienheiligtümer in Samothrake, auf sehr bewegtem Boden errichtet, verdankt ihre Ausbildung wesentlich den ersten Ptolemäern. Zu dem älteren Tempel des 4. Jahrhunderts trat vor 285 Arsinoes Rundbau (Fig. 532), dann das ionische Torgebäude

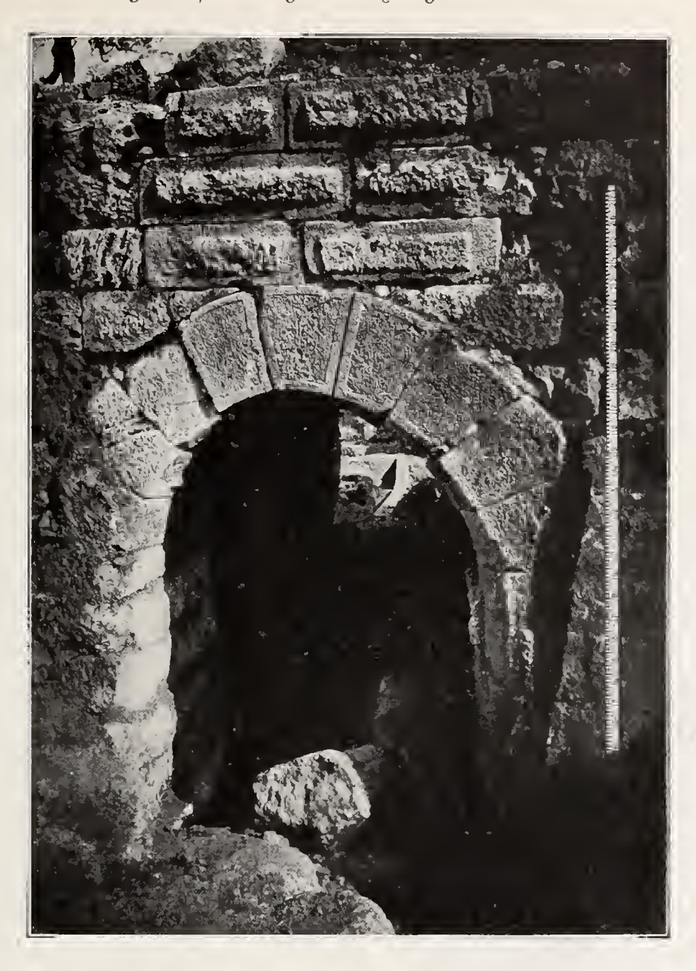


Fig. 557. Flußdurchlaß unter dem Torbau in Samothrake. (Unters. in Samothr.)

Ptolemäos' II. über einem Flußbette (vgl. Fig. 521. 557) und der neue Marmortempel (Fig. 531); Hallen und andere Gebäude umgaben die unregelmäßige Gruppe, und am Schluß öffnete sich der Blick auf Demetrios' Nike (Fig. 501). Die ganze Anlage zeugt von malerischem Sinn in Verbindung mit geschickter Benutzung der Bodengestaltung. Noch höhere Aufgaben stellte die Anlage ganzer Städte (S. 219). Ein anschauliches Bild einer hellenistischen Stadt, wenn auch auf italischer Grundlage, gewährt noch heutzutage Pompeji, namentlich in der Theatergegend, wo die öffentlichen Gebäude hellenistischen Bedürfnisses sich häufen. Bürgerstädten wie Pompeji und Priene steht gegenüber die Königstadt Pergamon (Fig. 559). Der zwischen zwei Flüssen ziemlich steil bis zu 310 Meter ansteigende Berg

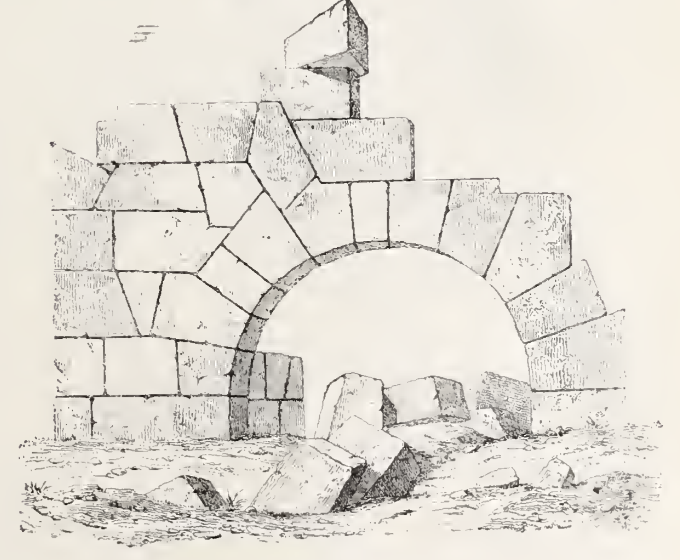


Fig. 558. Tor in Paläros (Kekropula), Akarnanien. (Heuzey.)

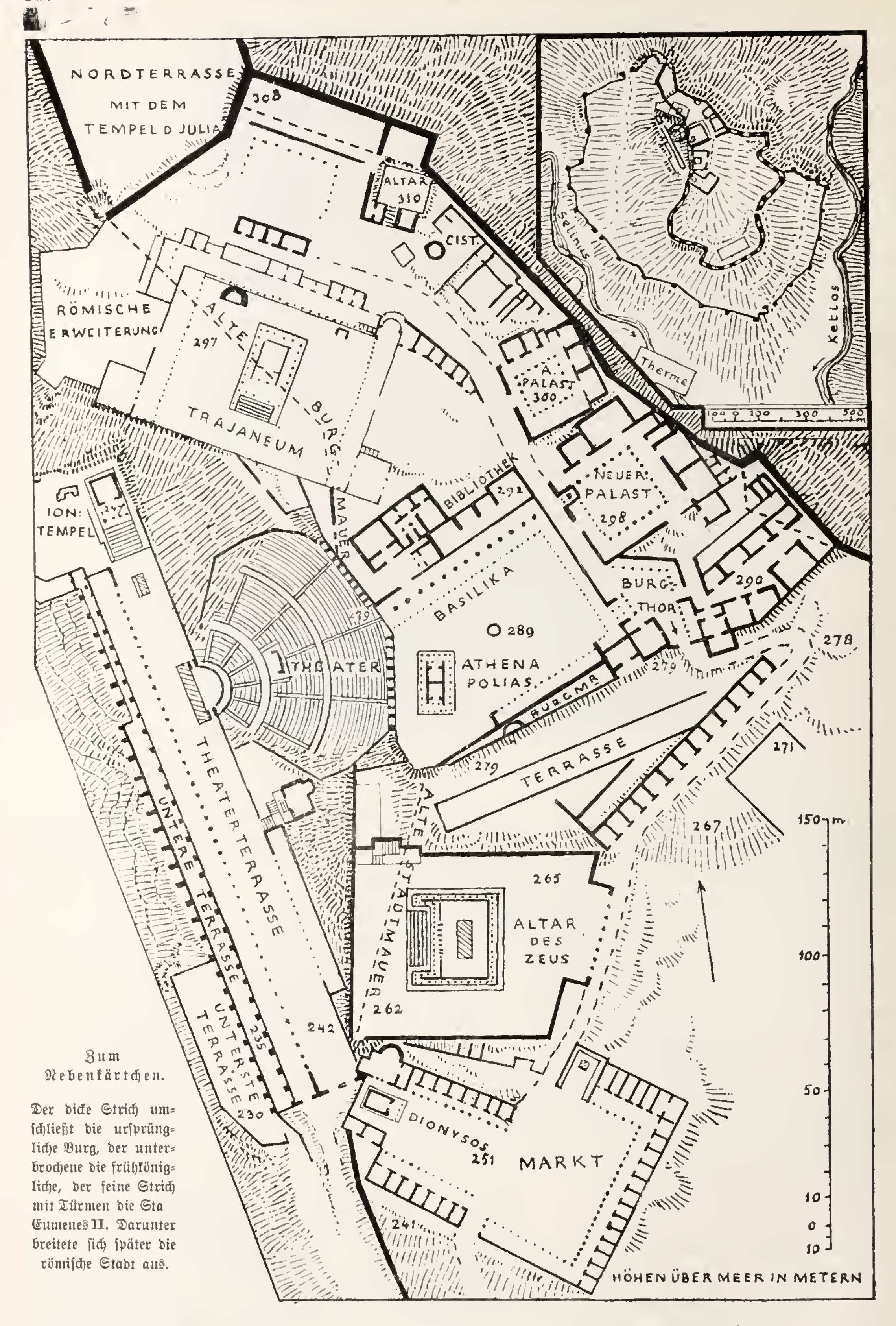


Fig. 559. Die Oberstadt von Pergamon. Planskizze. (Nach Bohn.)

enthielt auf seiner Kuppe eine alte Feste, die zuerst im 3. Jahrhundert erweitert, endlich von Eumenes II. (197—159), der Pergamon erst zur Großstadt machte, bergabwärts mit einem bedeutend größeren Mauerkreis umgeben ward (s. das Nebenkärtchen). Über den hallenumgebenen Markt führte der Weg an der Altarterrasse Eumenes' II. und einer Lädenreihe empor zum alten Burgtor; links davon der alte Tempel der Stadtgöttin Athene mit seinem Hallenhof und der Bibliothek (Fig. 546), rechts die Palastgebäude (Fig. 537), die sich einst vielleicht noch weiter hinauf erstreckten. Ihre Hauptansicht aber wandte die Burg dem Selinustale zu, wo in einer natürlichen Einbuchtung des Felsens das steile Theater über der langen mehrstöckigen Theaterterrasse mit dem schönen ionischen Tempel (Fig. 530) thronte. Vom gegenüberliegenden Ufer des Selinus gewährte die in Terrassen aufsteigende Hochburg ein großartiges Bild (Fig. 560, vollständiger [19, 5]). Hier spielt wiederum ein malerisches Moment mit, das die Einzelheiten einem künstlerischen Gesamteindruck unterordnet. Das liegt ganz im Geiste der Zeit; die pompejanische Landschaftsmalerei, die auf hellenistische Muster zurückgeht, stellt es in unzähligen Beispielen deutlich vor Augen (Fig. 528. 683).

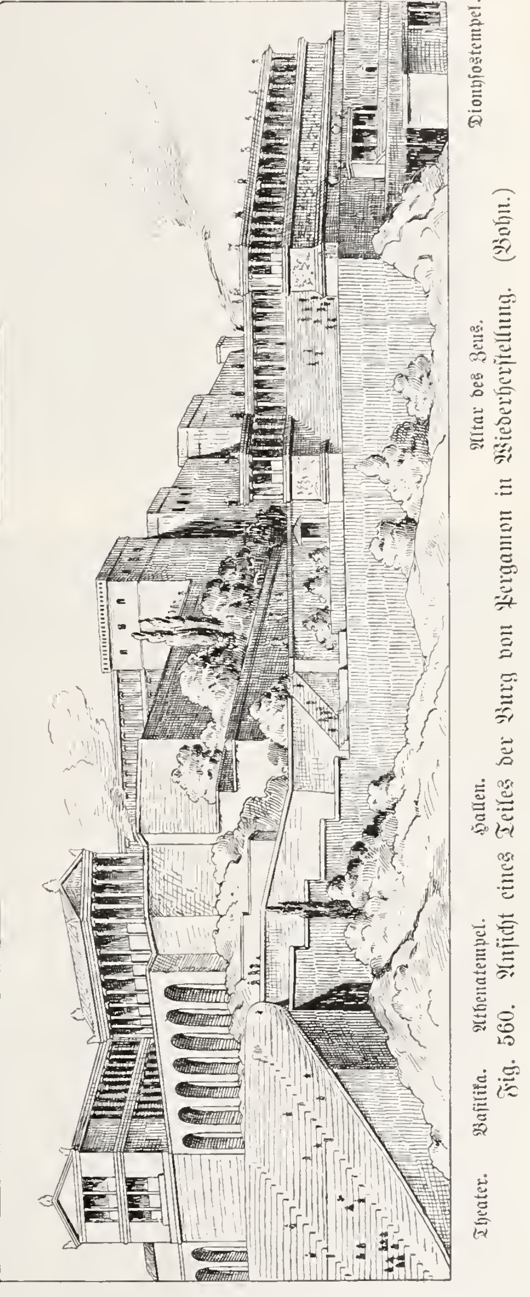


Fig. 560. Ansicht eines Teiles der Burg von Pergamon in Wiederherstellung. (Bohn.)

Die griechisch-orientalische Architektur der alexandrinischen Periode hat eine große geschichtliche Bedeutung. Wurden auch durch sie die einfachen klassischen Typen gelockert oder verdrängt, so hat sie doch durch Vermehrung der Bauaufgaben, durch Erweiterung der konstruktiven Kenntnisse, durch Steigerung der dekorativen Pracht die hellenischen Bauformen erst fähig gemacht auf einem weiteren Schauplatz und in einem späteren Weltalter zu herrschen. Die römische Architektur holte sich zu gutem Teil hier ihre Muster und Anregungen.

Malerei. Die hellenistische Malerei begnügte sich nicht mit den alten vier Farben (S. 191), wie das noch Apelles getan hatte; eine reichere Auswahl von Farben und technische Vervollkommnungen befähigten sie zu jeglicher Art von Wirkung. Die älteren Stoffgebiete wurden weiter gepflegt. Es fehlte nicht an Schlachtgemälden, z. B. Darstellungen der Galaterkämpfe in Pergamon; Nealkes von Sikyon (3. Jahrhundert) malte eine Seeschlacht zwischen Ägyptern und Persern auf dem Nil. So fand die kriegerische Seite dieser kampferfüllten Zeit ihren Ausdruck. Daneben behandelte eine große Anzahl meist namenloser Bilder, die uns vorwiegend aus pompejanischen Kopien bekannt sind, griechische Mythen, jedoch nicht sowohl die



Fig. 561. Hylas von den Nymphen geraubt. Wandmalerei aus Herculaneum.



Fig. 562. Polyphem und Galateia.
Wandgemälde aus dem Hause der Livia, Palatin.

alten einfachen, die abgegriffen erschienen, sondern mehr entlegene Mythen in der Auswahl und in dem Geschmacke der alexandrinischen Poesie, der die Malerei ganz parallel zur Seite geht [96, 4. 97, 2. 6. 98, 2. 3. 5. 6. 99, 3. 7. 100, 2. 4]. Zum Teil offenbart sich der gleiche Sinn für die Reize der Landschaft: der Raub des Hylas durch die Nymphen im stimmungsvollen Waldesschatten (Fig. 561) übertrifft an Poesie Theokrits Schilderung. Die Schönheit des Weibes war ein Lieblingsthema, überall wirkt der nackte oder halbenthüllte Körper mit. Die Liebespoesie der Alexandriner findet in der Malerei ihre zum Teil ebenbürtige Ergänzung, wie in der wiederum theokritischen Szene des verliebten Kyklopen, der die neckische Galateia bis ins Meer verfolgt (Fig. 562). Wie in der Poesie sind etwas angefaulte Verhältnisse, Vater- und Bruderliebe u. s. w., beliebt; ganze Galerien von „Verbrecherinnen aus Liebe“ entstehen (Fig. 563), ja die Malerei verschmäht selbst nicht die schlüpfrigen Abwege der alexandrinischen Poesie und der Romane bis zu völliger Gemeinheit.

Eine andere Art von Niedrigkeit verfolgte die Genremalerei, die „Rhopographie“ (S. 292), die sich bis zur „Rhyparographie“ (Schmutzmalerei) steigerte. Hier



Fig. 563. Skylla mit der Locke ihres Vaters Nisos. Wandmalerei aus Tor Marancio bei Rom.

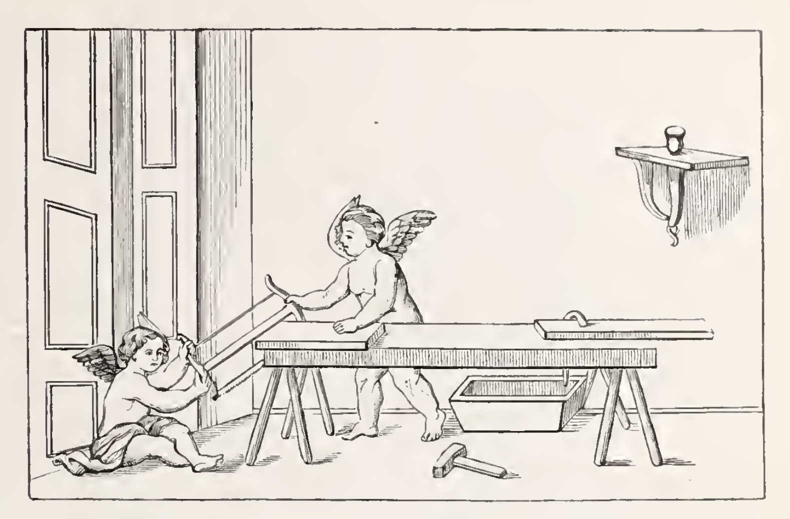


Fig. 564. Eroten als Schreiner. Herculanisches Wandbildchen.

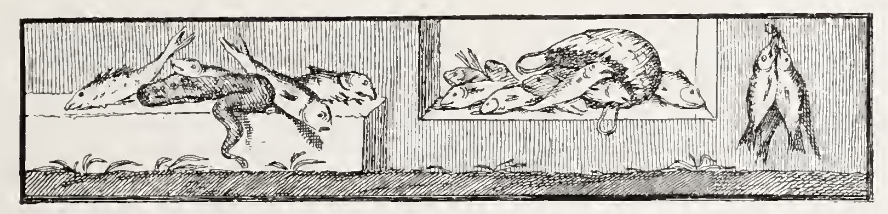


Fig. 565. Stillleben. Wandmalerei aus der Markthalle (Macellum) in Pompeji.

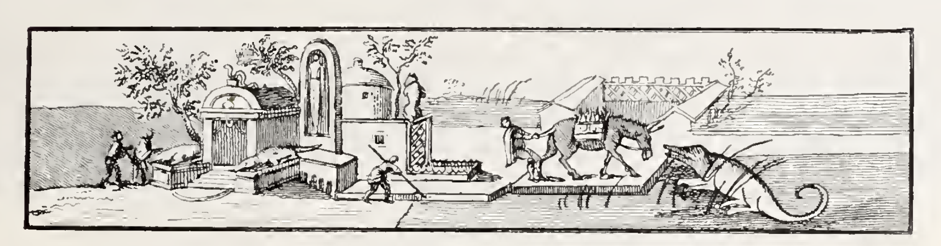


Fig. 566. Esel und Krokodil. Herculanisches Genrebildchen.

hatte Antiphilos aus Ägypten (S. 292) den Ton angeschlagen; andere Maler wie Simos und Graphikos (gewöhnlich Peiräikos genannt) schlossen sich ihm an. Diese antiken Niederländer liebten das Handwerk in seinem Betriebe zu schildern, wobei auch wohl Eroten an die Stelle der wirklichen Handwerker traten (Fig. 564); auch Antiphilos' Beleuchtungseffekte fanden in Philiskos' Malerwerkstatt mit ähnlicher Staffage Nachahmung. Die Vorliebe für die Bühne in dieser Zeit der „dionysischen Künstlergilden" spricht sich in Kalates' Darstellungen von Komödienszenen aus, denen sich erhaltene Mosaike des Samiers Dioskurides an die Seite stellen [94, 2, vgl. 3]. Auch das Stillleben ward gepflegt (vgl. Fig. 565. 571); Graphikos' derartige Bilderchen wurden mit hohen Preisen bezahlt. Genreszenen schlichen sich sogar in historische Bilder ein; Nealkes charakterisierte in seiner Seeschlacht (S. 313) den Nil als Ort der Handlung durch einen trinkenden Esel, dem ein Krokodil auflauert (vgl. Fig. 566). Alexandrien war, wenn auch keineswegs der einzige, so doch wohl der Hauptort dieser ganzen

Kleinmalerei. Der berüchtigten Spottlust der Alexandriner entsprangen auch Karikaturen, wie das salomonische Urteil, sei es Salomos selbst, sei es des ägyptischen Fabelkönigs Bokchoris (Fig. 567), von pygmäenartigen Gestalten dargestellt; schon im alten Ägypten waren ja Karikaturen beliebt gewesen (S. 43, vgl. Fig. 517).

Endlich bewährt sich die den ägyptischen Griechen eigene scharfe Beobachtung und treue Wiedergabe der Wirklichkeit, wenn auch in sehr verschiedenen Abstufungen des künstlerischen Könnens, in den zahlreichen auf Holz gemalten Bildnissen, die neuerdings im Fajum, am alten Mörissee, zum Vorschein gekommen sind. Die dünnen Brettchen waren bestimmt über dem Gesichte der Mumien in deren Umhüllung eingelassen zu werden und so die Züge der Verstorbenen festzuhalten. Sie stammen freilich nur zu geringem Teil aus der Ptolemäerzeit, meistens erst aus der römischen Periode. Teils mit Wachsfarben, teils in Temperafarben, teils in gemischter Technik ausgeführt bieten sie lebensvolle Darstellungen von Männern und Frauen von höchst individuellem Gepräge (Taf. VIII. [100, 7. 8]); die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen. Die Bildnismalerei erfreute sich überhaupt noch in dieser Spätzeit eifriger Pflege, auch seitens der Malerinnen: im ersten Jahrhundert vor Chr. genoß Jaia aus Kyzikos in Italien großen Ruf als Porträtmalerin, sowohl in Tempera wie in enkaustischen Miniaturbildern auf Elfenbein.



Fig. 567. Salomonisches Urteil. Stück eines pompejanischen Wandbildes. Neapel.

Alle Richtungen und Stoffkreise der hellenistischen Malerei, soweit nicht ausschließlich malerische Mittel (Beleuchtung u. s. w.) in Frage kommen, kehren in der Skulptur wieder. Dieses enge Zusammengehen der beiden Bildkünste war schon für die Diadochenzeit charakteristisch (S. 289 ff.), wir werden es sogleich auch bei der Dekoration wiederfinden. Im Laufe des 2. Jahrhunderts erlischt die Malerei an den Hauptstätten ihres bisherigen Betriebes. Alexandrien erlebt unter Ptolemäos VIII. Physkon um 146 eine Verjagung der Künstler, das syrische Reich verfällt mehr und mehr, Pergamon geht 133 durch die attalische Erbschaft an die Römer über. Was noch an schwachen Resten der Malerei übrig war, werden wir in Italien wiederfinden. Ein deutliches Zeichen des Niederganges dieser Kunst ist das Aufkommen von Gemäldegalerien im modernen Sinne. Bildersammlungen entstanden zunächst im Zusammenhange mit Heiligtümern aus Votivgemälden. So gestaltete sich z. B. der Nordflügel der athenischen Propyläen zu einer kostbaren Gemäldesammlung und das altehrwürdige Heräon in Samos verwandelte sich in eine Pinakothek, wie sein olympisches Schwesterheiligtum in ein



Weibliches Bildnis aus dem Fajûm.
Sammlung Graf in Wien (Nr. 63).

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.



Skulpturenmuseum. In Sikyon wurden die Reste der sikyonischen Malerei, soweit sie nicht nach Alexandrien verkauft worden waren (S. 318), in einer Gemäldehalle vereinigt und von Kunstgelehrten studiert. In den hellenistischen Residenzen bildeten sich weitere Galerien, in Alexandrien sowohl wie in Pergamon, wo die kunstgeschichtlichen Studien blühten; vermutlich bestimmten bei den Gemälden so gut wie bei den Skulpturen kunstgeschichtliche Gesichtspunkte die Auswahl, und selbst den altertümlichen Malereien schenkte man Aufmerksamkeit. So bereitete auch in dieser Beziehung die hellenistische Periode die römische vor, wo eine starke Neigung zu Gemäldegalerien herrschte.



Fig. 568. Landmann mit Kuh. Alexandrinisches Relief. Marmor. München. (Schreiber.)

Dekoration und Mosaik. Ein großer Teil der hellenistischen Malerei diente vorwiegend dekorativen Zwecken, in Verbindung mit den buntgewirkten, vielfach figürlichen Teppichen, in deren Herstellung Alexandrien mit den alten Stätten des Orients (S. 68) wetteiferte. Von der reichen Dekoration der Wände war schon oben die Rede (S. 302); die später in Pompeji und Rom uns entgegentretenden Stile der Wanddekoration waren wohl alle bereits im hellenistischen Orient vorgebildet. Eine Hauptrolle spielte die Bekleidung oder Inkrustation der Wände mit kostbaren Stoffen (S. 224), die ihrem streng architektonischen Charakter gemäß mehr der Skulptur als der Malerei Raum bot. Mit Metall bekleidete Wände erhielten fein ziselierte Metallreliefs, mit Marmorplatten belegte Wände Marmorreliefs als Mittelpunkt, je nach der Größe der Wand größer oder kleiner. Einem solchen Metallrelief ist ein kleines Relief der Münchner Glyptothek nachgebildet, das einen Bauer mit seiner Kuh auf dem Wege zur Stadt schildert (Fig. 568); größere Marmorreliefs eines Mutterschafes und einer Löwin (Fig. 569) schmückten einst die leicht gerundete Wand eines Brunnenhauses. Diese „Reliefbilder“, die

der Art nach gewiß in die hellenistische Zeit gehören, wenn auch über das Alter der einzelnen Stücke Zweifel herrschen, tragen ein vollkommen malerisches Gepräge. So treten sie neben die Gemälde, die den Mittelpunkt einer mit Teppichen behängten oder farbig bemalten Wandfläche einnahmen. Diese Anordnung herrschte beispielsweise schon in dem Prachtzelte Ptolemäos' II. (etwa um 270, s. S. 327). Ursprünglich waren es wirkliche Tafelgemälde, die so zum Schmuck der Wand herangezogen wurden, nicht bloß Schöpfungen der gleichzeitigen Maler, sondern auch ältere Meisterwerke; so hatte Ptolemäos III. eine große Anzahl sikyonischer Bilder durch Aratos' Vermittelung erworben. Allmählich traten aber an die Stelle echter Tafelbilder deren Abbilder



Fig. 569. Löwin mit Jungen. Marmor. Wien. (Schreiber.)

in Fresko, eine alexandrinische Neuerung, deren Nachahmung uns aus Pompeji so bekannt ist und die wesentlich dazu beitrug berühmte Kompositionen in Kopien zu verbreiten. Friesbilder und Predellen werden den Wandschmuck vervollständigt haben. Die Tafelbilder selbst fanden dann, in Holzkästchen mit Klapptüren aufbewahrt, ihren Platz sei es an der Wand, sei es auf besonderen Gestellen. Endlich kamen auch schon jene phantastischen Architekturspiele auf, welche die Wände mit willkürlichen Zusammenfügungen architektonischer Glieder bedeckten; der Maler Apaturios von Alabanda in Karien erwarb sich dadurch freilich den Tadel strenger Kritiker, aber, nach der späteren Beliebtheit zu schließen, den lebhaften Beifall des großen Publikums.

Die farbenfrohen Wände fanden ihre natürliche Ergänzung in den Mosaikfußböden,

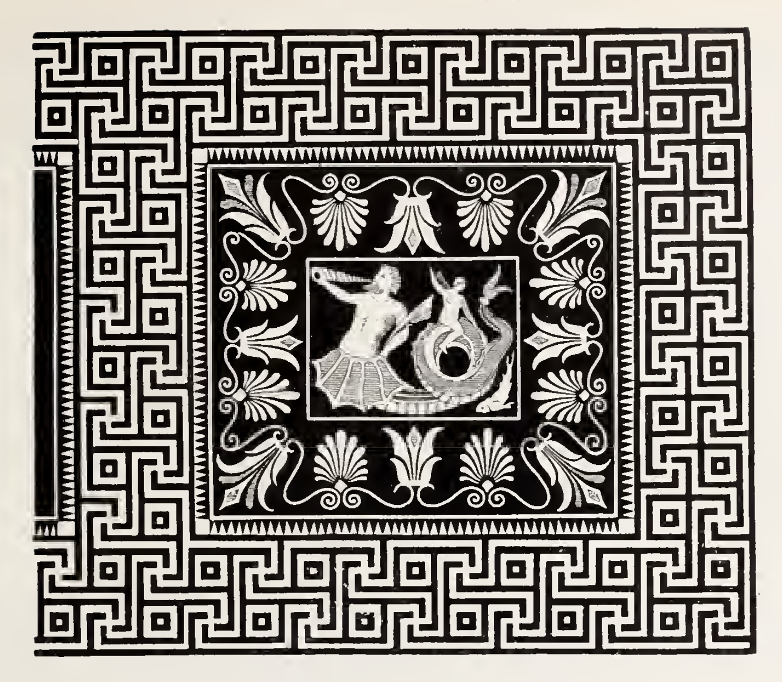


Fig. 570. Mosaik aus dem Zeustempel in Olympia.

die eine Malerei in festen Stoffen darstellen. Kleine Steine und Glasflüsse (nie Goldwürfel) wurden unmittelbar, ohne Kitt, aneinander gesetzt und fest in Mörtel gebettet. Diese Fußböden wurden rasch Mode, so sehr, daß sie sogar auf den Prachtschiffen (S. 302. 328) unentbehrlich schienen. Bald waren es nur einfache Zusammenstellungen geometrischer Formen (Würfel, Rauten u. s. w.), bald traten nach alter Weise [5, 5] reichere Muster ein; so beispielsweise in dem Fußboden aus Alpheioskieseln, mit dem man in späterer Zeit den Pronaos des Zeustempels in Olympia belegte (Fig. 570). Aber man ging auch über dergleichen dekorative Teppichmuster hinaus und pflasterte den Fußboden mit steinernen Gemälden. Auf dem Prachtschiffe Hierons II. (S. 302) wandelte man auf Szenen aus der Ilias. Aus Alexandrien stammt vermutlich das große Mosaik der Alexanderschlacht (Fig. 508), das mit nicht minder kunstvollen kleineren Mosaiken [94, 3], darunter auch einer Nillandschaft und einer ägyptischen Katze (Fig. 571), das schönste Haus Pompejis, die sog. Casa del Fauno, zierte. Auf ein alexandrinisches Vorbild geht sicherlich auch der große Fußboden in Palestrina (Präneste) zurück, mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Ägyptens zur Zeit der Nilschwelle und des tierreichen äthiopischen Hochlandes. Ein lebendiges Gemälde bietet ein Mosaik aus der Villa Hadrians, wohl geeignet



Fig. 571. Tierbilder. Mosaik aus Pompeji, casa del Fauno.

als Mittelpunkt einer Wand zu dienen (Fig. 572). Aber nicht bloß Figürliches kommt vor: Blumen am Boden waren damals so beliebt wie heutzutage in Teppichen; sie knüpften an die Sitte an, den Boden mit Blumen zu bestreuen. Herrliche Reste von Mosaikkränzen sind in Pergamon zum Vorschein gekommen. Der dortige Königspalast besaß als Merkwürdigkeit einen „ungekehrten Saal“ (Asarotos Oikos), auf dessen Mosaikfußboden Sosos kunstvoll aber geschmacklos alle Speiseabfälle verewigt hatte (ein ähnliches Mosaik mit ägyptischen Zutaten, von Herakleitos, befindet sich im lateranischen Museum). Außerdem hatte Sosos dort auch ein Genrebildchen eingelassen, das in dem berühmten Taubenmosaik im kapitolinischen Museum, aus der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, nachgebildet ist [94, 4]. Auch sonst wurde die Mosaiktechnik für kunstreiche kleinere Bildchen verwandt [94, 1]. Aber wenn auch ein Fortschritt in der technischen Virtuosität unverkennbar ist (beim Taubenmosaik gehen beinahe 60 Steinchen auf einen Quadratzentimeter) und feine Farbenübergänge erzielt wurden, stilistisch ist es kein Fortschritt, förmliche Gemälde von der Wand auf den Fußboden zu versetzen. Die Römer freilich folgten mit Vorliebe auch diesem Abwege der hellenistischen Kunst.



Fig. 572. Kentaurenmosaik Maresoschi aus der Villa Hadrians. Berlin.

Skulptur. Es sind traurige Überbleibsel alter Herrlichkeit, die uns in Griechenland selbst begegnen. Zahlreiche Attiker, die teils gemeinsam (Kenchramos und Polymnestos, Kaïkosthenes und Dies), teils in mehreren Generationen der gleichen Familie (Polykles und seine Sippe, Eucheir und Eubulides und andere) noch bis um die Mitte des 2. Jahrhunderts ihre Kunst fortbetrieben, verfertigten neben Götterstatuen und Kopien älterer Werke hauptsächlich Porträts (der demonstrierende Chrysippos vom älteren Eubulides, Fig. 573), zum Teil in starker Anlehnung an praxitelische Typen (Ofellius von Dionysios und Timarchides). Ein praxitelischer Hermes (Fig. 464), praxitelische weibliche Gewandstatuen wurden überhaupt für Bildnis- und Grabstatuen (sog. Hermes von Andros) gern benutzt; bei einer großen Gruppe in Athen schloß sich der jüngere Eubulides an Typen der Phidiaszeit an, und Polykles'

Söhne Timokles und Timarchides kopierten für Elateia den Schild der Parthenos. Neues förderte diese spätattische Plastik kaum noch zu Tage; was es mit einem angeblichen Wiederaufleben um die Mitte des 2. Jahrhunderts auf sich habe, läßt sich nicht mehr feststellen. Die plumpen Windgötter vom Horologion des Andronikos von Kyrros (S. 307) können zeigen, wie tief selbst in Athen die Kunst sinken konnte.



Fig. 573. Chrysippos **digitis computans.** Marmor.
(Kopf in der Zeichnung ergänzt.) Louvre. (Milchhöfer.)

Die peloponnesische Plastik wird noch durch einige Argeier geringen Ansehens vertreten, die namentlich für Epidauros tätig waren; sie arbeiteten zum Teil zusammen mit Attikern: die verschiedenen Kunstdialekte vereinigen sich in einer Gemeinsprache. Ebenso verarbeitet ein peloponnesischer Künstler etwa des 2. Jahrhunderts, Damophon von Messene, anscheinend mehr attische als peloponnesische Einflüsse für Statuen in den Tempeln Achajas, Messeniens und Arkadiens. Er ist ausschließlich Götterbildner, vereinigt die Götter gern zu Gruppen. Nicht eben erfreuliche Reste einer solchen Gruppe wurden 1889 bei Lykosura entdeckt [74, 2], darunter ein reich gesticktes Gewandstück, das durch die Gravierarbeit daran erinnert, daß dieser Künstler ausersehen ward Phidias' olympischen Zeus einer notwendigen Restauration zu unterziehen.

Reicher als in dem ganz herabgekommenen Griechenland war der Betrieb der Plastik im Osten, ohne daß wir indessen die einzelnen Künstler und Kunstwerke immer auf bestimmte Gegenden zurückführen können. Götterbilder konnten auch noch in dieser Zeit gelingen (Diana von Versailles), obschon das immer stärkere Schwinden des Götterglaubens diesem Zweige der Kunst nicht günstig war. Die Umbildungen der knidischen Aphrodite, die auch auf das letzte Gewandstück verzichten und damit jeden Gedanken an das Bad als Anlaß der Entblößung



Fig. 574. „Eros und Psyche“. Marmor. Kapitol.



Fig. 576. Tanzender Satyr. Marmor. Villa Borghese.



Fig. 575. Satyrkopf. Erz. München. (Bruckmann.)



Fig. 577. Satyrkopf. Marmor. München. (Bruckmann.)

entfernen, entsprachen so sehr dem herrschenden Geschmack der Zeit, daß sie die Knidierin fast verdrängten. Von wem der neue Typus aufgebracht ward, ob von Polycharmos, ist nicht sicher; wahrscheinlich entstand er schon ziemlich bald nach Praxiteles. Als Beispiel dienen die kapitolinische [77, 5] und die mediceische Venus ([77, 8], mit dem falschen Künstlernamen des Kleomenes). Die kapitolinische Statue, von gereifteren Formen, hat noch das Badegefäß mit dem Gewande darüber bewahrt, die mediceische Göttin ist als Anadyomene dem Meer entstiegen gedacht (daher der Delphin), in zierlichen, feinen Formen modelliert. Ihr Haar war ursprünglich golden gefärbt. Ehemals übermäßig geschätzt, wird sie gegenwärtig fast ebenso übertrieben gering gehalten. Das Bademotiv ist beibehalten, aber sehr realistisch gewendet in der überaus beliebten kauernden Aphrodite eines bithynischen Künstlers Dödalses (gewöhnlich falsch Dädalos genannt); es ist eine genremäßige Weiterbildung der Knidierin (realistisch aus Vienne im Louvre, jugendlicher im Vatikan). Sehr beliebt ist eine zierliche Aphrodite, völlig nackt und mit dem linken Arm leicht auf eine hohe Stütze gelehnt, während die Rechte die Sandale vom gehobenen Fuße löst (Brit. Museum und andere); eine andere, halbbekleidet, spiegelt sich blinzelnden Blickes in einer Wasserfläche, neben der sie einst gestanden haben wird (Dresden, Newby). Zur Mutter gesellt sich Eros, der herrschende Gott dieser Zeit, jetzt meist ein loses, flatterndes Knäblein; etwas erwachsener erscheint er in der bekannten Gruppe, die meist auf Eros und Psyche gedeutet ward (Kapitol, Fig. 574). Auch Psyche allein tritt auf [77, 4], desgleichen die Grazien in der berühmten Gruppe (Siena). Neben Aphrodite nimmt einen breiten Platz in dieser Zeit der „dionysischen Künstler" Dionysos mit seinem ganzen Schwarm ein. Der Gott selbst tritt bald in weibischen Zügen (sog. kapitolinische Ariadne [74, 8]), bald mit begeistertem Blicke (Kopf in Leiden), bald in seliger Trunkenheit auf. Mit seinem Panther scherzt er in dem fälschlich sog. Narcissus aus Pompeji [77, 2]. Seine Silene und Satyrn erinnern noch zum Teil an ihre Abkunft von den vornehmen praxitelischen Gestalten (Erzkopf in München Fig. 575, Satyr mit dem Dionysosknaben auf der Schulter in Madrid). Der Silen mit dem kleinen Dionysos auf den Armen [69, 1] bietet einen lehrreichen Vergleich mit dem praxitelischen Hermes (Fig. 462); ganz vortrefflich sind der flötenblasende, sich im Tanze drehende Satyr in Villa Borghese (Fig. 576. [69, 2], Becken falsch ergänzt) und ein ausruhender älterer Satyr in Holkham Hall. Sie werden aber bald immer derber in den Formen (Fig. 577) und ausgelassener in ihrem Tun (Silen in Berlin, Satyr mit der Fußklapper in Florenz, schnalzender und schlafender Satyr in Neapel). Einen leicht etwas brutalen Genossen erhalten sie an dem bockbeinigen Pan. So begegnen denn auch nicht selten Schlüpfrigkeiten, stärkerer Sinnenreiz (Heliodoros' Pan und Daphnis; schlafender Hermaphrodit, Leda). Andererseits liebt die Zeit größeren Prunk des Auftretens (Apollon aus Kyrene Fig. 578, Tyche mit Füllhorn und Steuerruder [74, 4], die sog. Flora Farnese [74, 5]) oder stärkeres Pathos, wie in gewissen gestelzten Apollonköpfen



Fig. 578. Apollon aus Kyrene. Marmor. Brit. Museum.

[74, 7, Giustiniani]. Einzelne Götter erfahren merkwürdige Umformungen, wie wenn die strenge Hera einen fast sentimentalen Madonnentypus erhält [74, 3], Zeus als nervöser matter Greis erscheint (Fig. 579), Poseidon sich in den wetterdurchfurchten Seemann verwandelt [66, 4]. Die Götter verlieren immer mehr ihre göttliche Natur und werden menschlicher, so wie die verbreiteten euhemeristischen Anschauungen sie sich vorzustellen liebten.

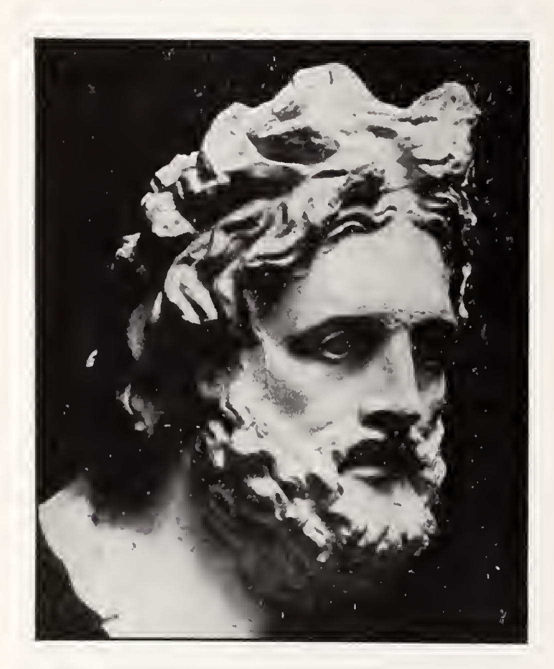


Fig. 579. Zeuskopf, eichenbekränzt. Marmor. Petersburg.

Mit dieser Sinnesrichtung hängt die Vorliebe für das Genre zusammen, der einige der liebenswürdigsten Schöpfungen dieser Zeit ihren Ursprung verdanken. Wie in der Malerei lassen sich zwei Richtungen erkennen, eine idealistische und eine realistische; jene mag man mit Theokrit vergleichen, diese mit Herondas. Als ein Beispiel der ersteren Art kann die sehr beliebte Knöchelspielerin [76, 4] dienen, die auch mit Gespielinnen zu Gruppen verbunden vorkommt, oder die Erzstatuette eines Morraspielers im Britischen Museum (Fig. 580). Der berühmteste Meister dieser Richtung war Boethos von Kalchedon (nicht Karchedon, Karthago), der wegen seines oft nachgebildeten ehernen Knaben mit der Gans (Fig. 581) und anderer Kinderstatuen (vgl. Fig. 582) mit Recht berühmt war. Beide Statuen ließen sich auch als Brunnenfiguren verwenden, indem die Vögel das Wasser ausspieen; in der Erfindung ähnlicher Motive für Brunnenfiguren ist diese Zeit überaus fruchtbar. Daneben geht eine derbe realistische Richtung her, deren Gipfel die trunkene Alte Myrons von Theben (3. Jahrhundert) bildet. Wahre Gassenbuben sind die Knaben, die sich beim Knöchelspiel erzürnt haben (Rest im Britischen Museum) und der Dornauszieher Castellani (Fig. 583), eine geistvolle Umarbeitung der berühmten kapitolinischen Erzfigur ([39, 3]. S. 183). Es ist kein Zufall, wenn gerade unter den Genrefiguren sich viele Statuetten befinden; diese Vorliebe geht aber noch weiter, da die Kunst auch in bescheidenere Häuser und ihre engen Gärtchen Eingang fand. Daher die Menge kleinerer Marmorbilder (zum Teil nach Vorlagen bester Zeit), kleiner zum Teil sehr feiner Erzstatuetten, und als billigste Sorte die Tonfiguren (Terrakotten), die die griechische Kunst durch alle Entwickelungsphasen als bescheidene Genossen der höheren Gattungen der Bildnerei begleiten, von den rohen Versuchen der ältesten Zeit (Fig. 150) durch die Epochen des altgriechischen Stiles [42, 3. 4] hindurch bis zu den reizvollen „Tanagräerinnen“ (S. 286 f.) und den derb komischen Schauspielertypen (Fig. 584. [76, 8. 10]), die an theophrastische Charaktere erinnern. Eine reiche Fundgrube von Terrakotten freieren, zum Teil zuchtlosen Stils bietet die Nekropole der kleinen äolischen Küstenstadt Myrina, aber auch Sicilien und Großgriechenland sind ergiebig. Ein unerschöpflicher Reichtum an Phantasie, zum Teil an älteren Vorbildern genährt, und eine frische, ihrer Wirkung sichere Mache spricht aus den zahllosen Terrakotten. Sie ließen sich so leicht in Massen herstellen, da sie in Hohlformen gepreßt wurden, daher oft mehrere Exemplare einer Figur vorkommen; mitunter sind sie noch nachmodelliert und meistens mit einem feinen Überzuge versehen, auf den nach dem Brennen die Farben aufgetragen wurden.



Fig. 580. Morraspieler. Erzstatuette aus Foggia. Brit. Museum.



Fig. 581. Knabe mit der Gans. Marmor. München.



Fig. 582. Knäbchen auf eine Ente drückend. Marmorstatuette aus Ephesos. Wien.



Fig. 583. Dornauszieher Castellani. Marmor. Brit. Museum.

In den Reliefs dieser Zeit tritt gern ein malerischer Zug hervor, der mit Vorliebe zur Andeutung landschaftlicher oder architektonischer Hintergründe führt. Charakteristisch dafür sind die oft wiederholten Reliefs, die den Besuch des Gottes Dionysos bei einem siegreichen dramatischen Dichter schildern (Fig. 585), die verwandten sog. choregischen Reliefs in archaistischem



Schlemmer mit Flasche und Schinken. Schwätzer.
Fig. 584. Tonstatuetten komischer Schauspieler, aus Canino. Brit. Museum.

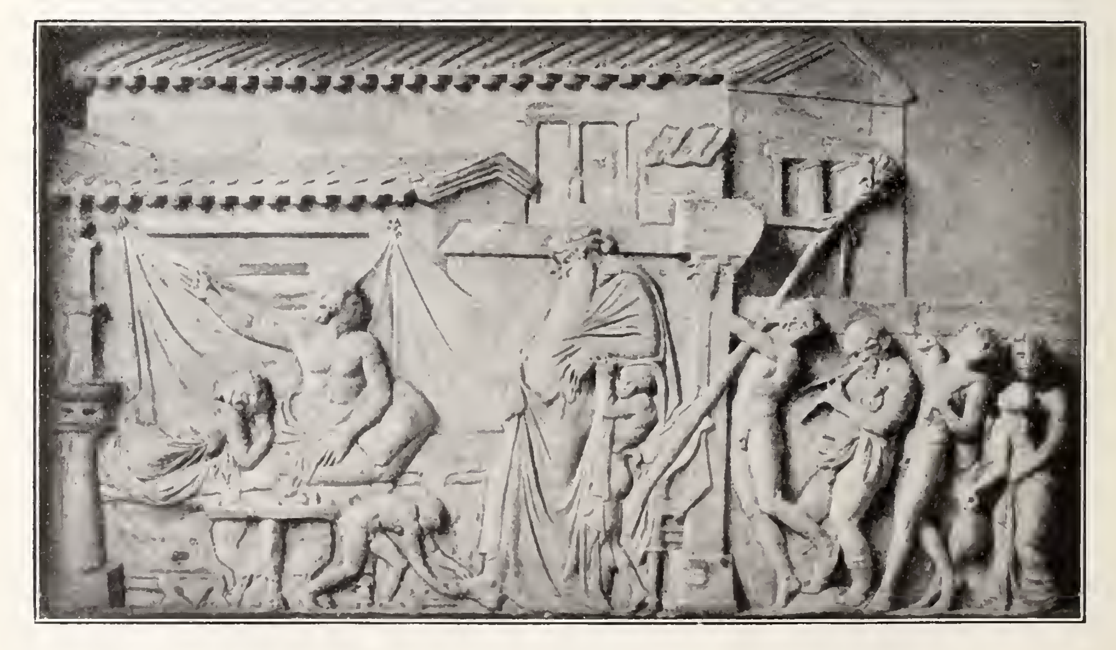


Fig. 585. Dionysos besucht einen dramatischen Dichter. Neapel. (Schreiber.)

Stil (Apollon empfängt von Nike die Siegesspende), die Darstellung eines Dichters (Menandros?) bei der Arbeit im geschmückten Zimmer [67, 5], die Abbildung dramatischer Szenen [76, 9]. Man erkennt die lebhaften Interessen einer Zeit, in welcher die wandernden Schauspielergilden eine große Rolle spielen. Stärker tritt der landschaftliche Charakter in jenen Reliefbildern zu Tage, die Tierszenen oder Hirten, Jäger, Bauern bei ihren Beschäftigungen schildern (S. 317 f.). Die Luftperspektive, wie in der Höhle auf Fig. 569, die kunstvolle Abstufung des Reliefs von starker Erhebung bis zu leicht gehobener Fläche, ja bis zu bloßer Linienzeichnung, die scharfe Charakterisierung alles Stofflichen, zeigen wie der malerische Eindruck ohne alle Farbe erzielt werden konnte. Daneben zeigt die so zu sagen bukolische Auswahl der Stoffe, wie die Großstädter wenigstens im Bilde gern ins Freie und in einfachere Naturzustände flüchteten, ebenso wie ihre bukolischen und elegischen Dichter das Hirtenleben aufsuchten, ihre Maler das Handwerk und Stilleben darzustellen liebten (S. 315).



Fig. 586. Cammeo Gonzaga. (Alexander d. Gr. und Olympias?) Petersburg.

Höfische Kunst. Der ungeheure Kunstverbrauch, den die vielen neuen Städte und der Luxus der hellenistischen Zeit erforderten, zwang vielfach zu flüchtigerer Arbeit. Die Friese der von Hermogenes erbauten Tempel in Magnesia und Teos sind dürftig in Erfindung und Ausführung. Dies zeigte sich sogar in der höfischen Kunst, namentlich wo es augenblicklichen Veranstaltungen galt, deren Pracht hinter denen der Alexanderzeit (S. 273 f.) kaum zurückblieb. Theokrit schildert uns das Adonisfest auf der alexandrinischen Hofburg mit seinen prächtigen Schaustellungen. Bei dem großen Feste, das Ptolemäos II. Philadelphos etwa um 270 veranstaltete, ward inmitten eines Gartens ein mächtiges Prachtzelt errichtet, das für 130 Speisesofas Platz bot. Vierzehn 22 Meter hohe Säulen trugen die ausgespannte Decke; dazwischen waren Teppiche mit Gemälden aufgehängt (S. 318), über diesen in $3^1/_2$ Meter hohen Nischen Gelageszenen angebracht, deren Statuen mit wirklichen Stoffen bekleidet waren. Hundert Marmorstatuen schmückten den Saal, der von zahllosem Goldgeschirr, zum Teil mit Edelsteinen

besetzt, strotzte. Kolossalstatuen und Gold- und Silbergeräte aller Art bildeten ebenfalls einen Hauptbestandteil des unermeßlichen Festzuges. Gleiche Pracht herrschte auf den Prunkschiffen Ptolemäos' IV. und Hierons II. (S. 302); es waren schwimmende Paläste, bei deren Ausschmückung das jetzt leichter erreichbare Elfenbein eine große Rolle spielte: kein Wunder, wenn die dabei verwandten Kunstwerke „mehr kostbar als kunstvoll“ erschienen.



Fig 587. Störche um die Beute streitend. Silberner Kantharos aus Boscoreale. Louvre.



Fig. 589. Menandros und Archilochos. Silberbecher aus Boscoreale. Louvre.



Fig. 588. Sitzende Athene. Silberschale aus Hildesheim. Berlin. (Pernice und Winter.)

Einen schwachen Abglanz solcher höfischen Pracht besitzen wir noch in einigen erhaltenen Werken, die uns wiederum besonders nach Alexandrien führen; vom syrischen Hofe fehlt fast alle Kunde. Die Ptolemäer betrachteten sich als die eigentlichen Erben Alexanders. Die alte einheimische Kunst Ägyptens stand der griechischen zu fern, um auf sie vielen Einfluß gewinnen zu können. Aber die ägyptische Anschauung der Pharaonen als Götter beherrschte die ganze höfische Kunst. Selbst die Stoffe der Kunstwerke mußten diesem Zwecke dienen: goldene Kolossalstatuen der Herrscher, Bilder von Gold und Elfenbein (vgl. S. 284) waren gewöhnlich, ja Arsinoe II. erhielt sogar eine Statue von Topas. Wir können diese Prunkkunst noch an einigen Prachtcammeen bewundern. Während die Steinschneidekunst bisher besonders vertieft geschnittene Siegelsteine hergestellt (S. 150) und neben dem grünen Smaragd, dessen Farbe besonders schön zum Golde steht, hauptsächlich die harten opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Carneol u. a.) verwendet hatte, trat jetzt die Vorliebe für erhaben geschnittene Steine (Cammei) auf, deren Wirkung durch die verschiedene Färbung der braunen, weißen, bläulichen Schichten (Onyx zweischichtig, Sardonyx drei- oder mehrschichtig) gehoben ward. Auserlesene Muster bieten einige Steine aus der ersten Ptolemäerzeit, z. B. ein Wiener Sardonyx von neun Lagen und der berühmte Mantuaner Cammeo in Petersburg (Fig. 586); am wahrscheinlichsten werden beide auf den Zeussohn Alexander und seine Mutter Olympias bezogen. Von prächtigster Wirkung ist die farnesische Onyxschale in Neapel, deren Innenbild mit seiner symbolischen Darstellung des Nil deutlich auf alexandrinischen Ursprung hinweist. Auch der Sardonyxbecher in Paris (la coupe des Ptolémées) ist ein reiches Prunkstück. Als Verfertiger von Cammeen kennen wir durch tüchtige Werke Boethos und Athenion.

Der Vorliebe für die kostbaren Erzeugnisse der Glyptik ist die Neigung zu nicht minder kostbarem Gold- und Silbergerät mit feinen Reliefs nahe verwandt. Alle Residenzen, auch Pergamon, waren reich an köstlichem Silbergeschirr. Schon früher hatten sich Toreuten (Ciseleure) Ruhm erworben (Mentor, Mys), aber am reichsten blühte dieser Kunstzweig in der Zeit des hellenistischen Luxus. Die meisten der uns bekannten Toreuten stammten aus Kleinasien, und zwar aus dem Bereich oder der Nähe des pergamenischen Reiches, darunter Boethos aus Kalchedon (S. 324), Stratonikos aus Kyzikos (S. 336). Es ist kaum zu hoffen, daß wir die Werke dieser Kleinasiaten von denen anderer Toreuten (Akragas u. a.) werden unterscheiden lernen. Nach Kleinasien scheinen die reizenden Storchenbecher von Boscoreale (Fig. 587) zu weisen; hinsichtlich der schönen Atheneschale des Hildesheimer Silberfundes (Fig. 588) schwankt man zwischen Pergamon und Syrien; nach Alexandrien gehörten sicher die 1895 in Boscoreale bei Pompeji zum Vorschein gekommene Silberschale mit dem vergoldeten, etwas überladenen Brustbilde der Alexandreia (Afrika?) und der ebenda gefundene Silberbecher mit einer Art von Totentanz berühmter Dichter und Philosophen (Fig. 589). Eine beträchtliche Anzahl der uns noch erhaltenen Silbergefäße scheint der Art nach aus Alexandrien zu stammen; im Gegensatz gegen attische Kunst herrschen in ihnen nicht sowohl deren strenge Stilgesetze, als vielmehr eine realistische Ornamentik, malerische Wiedergabe der Gegenstände, Vorliebe für Genrebilder, echt ägyptische Freude an Blumen und Kränzen. Den vollen Reiz feinster Ornamentik entfaltet ein Mischkessel aus dem Hildesheimer Funde (Fig. 590): die Wassergetier jagenden Knäbchen in den Ranken spielen auf den Zweck des Gefäßes an. Infolge der Besiegung des Antiochos von Syrien bei Magnesia (190 v. Chr.) und des Erbanfalls von Pergamon an Rom (133 v. Chr.) flossen die kleinasiatischen Schätze großenteils dorthin und verbreiteten dort die Vorliebe für kunstvolles Silbergerät, doch war noch später Mithradates Eupator wegen seiner unermeßlichen Kleinodien berühmt.



Fig. 590. Silbernes Mischgefäß aus Hildesheim. Berlin. (Pernice und Winter.)

Trat auch bei jenen Festen das große Goldgeschirr anstatt des silbernen in den Vordergrund, so ward doch dies kostbarste Metall vorzugsweise zu kleinerem Geräte, vor allem zu Schmucksachen, verwendet. Die kunstreiche Arbeit, die den Stoff veredelt, prägt sich in diesen Werken sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Man staunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geschlagen sind, und steht vor dem unendlich zarten, auf die Plättchen aufgelöteten (gekörnten oder gedrehten) Filigran, wahren Atomen, wie vor einem Rätsel. Nur durch diese Virtuosität der Technik konnte dem Goldschmuck alle Schwerfälligkeit und Plumpheit benommen werden. Unter den Gegenständen der Goldschmiedekunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor; sehr beliebt waren Kränze, die bei jeder Gelegenheit verdienten Personen verliehen oder Göttern gewidmet wurden (Fig. 591). Auch an Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst einen dankbaren Stoff (Fig. 592); sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren u. s. w., aus und steigern durch das Heran-



Fig. 591. Goldkranz des Kreithonios aus Armento. München.



Fig. 592. Goldenes Ohrgehänge. Berlin.

ziehen der Farben in den Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen die Wirkung. Auch die Köpfe der Haarnadeln zeigen den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Aphrodite- und Erosbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, wie wenn eine Haarnadel in einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger scheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; sie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln u. s. w. Die Mitte des Halsbandes hebt gern eine Blume, ein Kopf, ein Cammeo hervor. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelsteinen geschmückt, laufen gewöhnlich in einen Schlangenkopf, das natürlichste Symbol für das um den Arm sich ringelnde Band, aus; sie bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen miteinander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind. Das Petersburger Museum ist besonders reich an schönem Goldschmuck.



Fig. 593. Mediceischer Krater. Marmor. Florenz.

Den Werken der Toreutik geht zur Seite das marmorne Prachtgerät, wie es uns zahlreich in römischen Nach- und Umbildungen erhalten ist. Prächtige Altäre waren seit Praxiteles aufgekommen (S. 256 f.); seine Söhne Kephisodotos und Timarchos arbeiteten einen Altar des Dionysos für das von Kassandros wieder aufgebaute Theben, Kephisodoros einen ausnahmsweise ehernen Prachtaltar für Zeus Soter im Peiräeus. Kandelaber waren schon von Skopas als Dekorationsmittel verwendet (S. 255). Jetzt kamen große Vasen hinzu von verschiedener Form (Fig. 593), Thronsessel, Tischstützen, durch reiche, bisweilen etwas schwere und überladene Formen und durch mannigfaltigen Pflanzen- und figürlichen Schmuck zu

glänzender Dekoration geeignet. Die Formen und Verzierungen der Vasen sind vielfach den Silbergefäßen, die der Kandelaber dem Erzgerät entlehnt.

Endlich gehören zur höfischen Kunst auch die **Bildnisse der Herrscher**, wie sie uns, abgesehen von den Cammeen (S. 329), auf Münzen oder in Statuen und Büsten [68, 1—4] entgegentreten. Die meistens sehr charakteristischen Münzbilder geben die Züge der Könige ohne alle Schmeichelei wieder (Fig. 594, vgl. 497), nehmen sogar bei barbarischen Fürsten bisweilen einen stark ethnologischen Charakter an, z. B. in einer Münze des Antimachos Theos von Baktrien (Fig. 595). Ähnlich ist eine sprechende Büste Euthydems I. von Baktrien im Museum Torlonia, die einem alten Fischer gleicht. Neben den Königen finden auch die Königinnen ihre Stelle, z. B. in einer vornehm schönen sitzenden Frau des Museums Torlonia [67, 8]. In einem Lehnstuhle, unter dem ein gewaltiger Molosserhund Wache hält, sitzt die Dame (der Kopf ist ergänzt) mit lässig gekreuzten Füßen, den einen Arm auf die Lehne stützend, während die andere Hand auf dem Schoße ruht. Sie ist in ein Doppelgewand mit leicht fließenden Falten gehüllt und ladet zu einem Vergleich mit den Frauen vom Parthenon (Fig. 375) ein. Welche Persönlichkeit hier dargestellt ist, wissen wir nicht (der Marmor scheint nach Kleinasien zu weisen); jedenfalls fällt die Schöpfung des Werkes, in dem später die Römer das natürliche Muster für die Schilderungen ihrer Kaiserinnen begrüßten [81, 8], in die hellenistische Periode.





Fig. 594. Münze Mithradates' IV. (Head.)



Fig. 595. Münze des Antimachos Theos von Baktrien. 2. Jahrh. (Head.)

Alexandreia. Es ward schon auf viele Erscheinungen höfischer Kunst hingewiesen, die Alexandrien mit den übrigen Höfen gemein waren, wenn auch mancherlei Einzelunterschiede bestanden haben mögen. Daneben pflegte aber Alexandrien auch seine besonderen Richtungen oder Stoffkreise.

Keine Stadt der alten Welt konnte sich an buntem Völkergewimmel und an Lebhaftigkeit des Straßentreibens mit Alexandrien messen; hier sammelten sich alle Nationen, alle Rassen, Ägypter, Griechen, Juden, vor allem die schwarzen Nubier. Dadurch erhielt die überdies durch anatomische und naturgeschichtliche Studien geschärfte Beobachtungsgabe der Alexandriner reichen Stoff und führte bei ihrer berüchtigten Spottlust, die sich auch gern in zugespitzten Epigrammen Luft machte, zu einem spöttischen, oft derben oder geradezu abstoßenden **Realismus**, der gelegentlich bis zur Karikatur getrieben wird (vgl. S. 316). Das schon in der altägyptischen Kunst reich vertretene genrehafte Element konnte in der griechisch-ägyptischen Welt am leichtesten wiederbelebt werden. In den Straßen Alexandriens fanden sich die Vorbilder für den schmachtenden Straßensänger (Fig. 596), den seine Ware ausrufenden Verkäufer [76, 7], den eingeschlafenen Obsthändler mit seinem Affen, der das Haupt seines Herrn als Jagdfeld benutzt, den schlingenden Fresser, den zankenden Beduinen (Weimar) oder die keifende Alte, die nubische Schönheit (Ince), den Gaukler auf dem Krokodil (London); auch der angelnde (Fig. 597) oder heimkehrende Fischer, die alte Hirtin mit ihrem Lamm (Kapitol) lagen nicht weit ab.



Fig. 596. Straßensänger. Erzstatuette. Paris. (Rayet.)



Fig. 597. Fischer. Brunnenfigur aus Erz. Aus Pompeji. Neapel.



Fig. 598. Herakles als Schlangenwürger. Erz. Neapel. (Basis neu.)



Fig. 599. Tanzender Satyr. Aus Pompeji. Erzstatuette. Neapel.

Rückhaltlose Charakteristik, ohne allen Bedacht auf Schönheit der Formen und Linien, beherrscht diese Kunst. Sie hat ihr Seitenstück in der Rhopographie des Antiphilos und seiner Genossen (S. 292. 314 f.).

Das Gegenbild zu diesem Realismus, aus gleicher Freude am Kleinen hervorgegangen, bietet das idyllische Genre, wie es in der Poesie zumeist Theokrit vertrat. Seinem „Herakliskos" entspricht der kleine Herakles als Schlangenwürger (Fig. 598), dem homerischen Hymnos der kleine Hermes im großen Leintuch, der den Rinderdiebstahl ableugnet (Spada). Nach Alexandrien gehört anscheinend auch der berühmte tanzende Satyr aus Pompeji (Fig. 599, Wiederholung aus Tanis). Der Geist des Idylls lebt ebenfalls in der bedeutendsten der uns erhaltenen Schöpfungen alexandrinischer Plastik, der öfter wiederholten Nilgruppe (Fig. 600. [75, 1]), deren Original in hartem ägyptischen Basalt gearbeitet war. Sechzehn muntere Kinder (Vertreter der sechzehn Ellen, um die der Strom alljährlich anschwillt) benützen den Leib des alten „Vaters Nil" als Tummelplatz ihrer Lust oder spielen mit Krokodil und Ichneumon; sie umkreisen den Alten, klettern an ihm empor, sitzen ihm auf Beinen und Schultern, bis sie den Kranz in seinem Haar und den Fruchtsegen seines Füllhorns erreichen, ohne daß er sich in seiner behaglichen Ruhe stören ließe. In dieser Weise hätte das ältere Künstlergeschlecht den mächtigen segenspendenden Flußgott nicht dargestellt. Es klingt jetzt offenbar ein neuer Ton an; das Behagliche, Fröhliche, was dem Auge Freude bereitet, die Phantasie nicht aus dem Gleichgewicht bringt und die Seele nicht tief erschüttert, spricht am meisten an. An der Basis der Statue schlägt der vornehm heitere Ton wieder ins Burleske um, indem die zwerghaften Pygmäen, angeblich Bewohner des oberen Nil, den Kampf mit den gefährlichen Tieren des Stromes komisch parodieren (vgl. Fig. 567).



Fig. 600. Gruppe des Nil. Marmor. Vatikan.

Alexandrinischer Realismus macht sich auch im Porträt geltend (vgl. Fig. 497). Ein in Kyrene gefundener trefflicher Erzkopf (Brit. Museum), der früher fälschlich auf Seneca bezogene Kopf eines alexandrinischen Dichters (Kallimachos? Fig. 601), andere Bildnisköpfe in dunklem Stein bewähren die scharfe Beobachtung und energische Charakterisierung der alexandrinischen Künstler. Man möchte auch den albanischen Torso des verwachsenen aber feinsinnigen

Fabelerzählers Äsop, den schon Lysipp dargestellt hatte (S. 279), hierher verweisen, während in den Büsten des blinden begeisterten Sängers Homer (Fig. 602. [75, 3]) der Realismus sich in Poesie umwandelt. Auf die alexandrinische Verehrung Homers bezieht sich auch das Relief des Archelaos von Priene mit der Apotheose des Dichters in seinem Heiligtum am Fuße des Musenberges [75, 6]. Wiederum fehlt es nicht am parodistischen Gegenstück: der Maler Galaton verspottete grausam die Dichterlinge, die von den Abfällen Homers lebten. Der Einfluß alexandrinischer Literaturstudien zeigt sich bis in die „homerischen Becher" der hellenistischen Zeit, tönerne Nachbildungen silberner Becher mit mythologischen Bildern und Inschriften, und bis in die römischen Bilderchroniken oder „ilischen Tafeln", obschon beide Denkmälerklassen nicht in Alexandrien selbst ausgeführt wurden.

Die Abhängigkeit der Kunst von der alexandrinischen Dichtung (Nikandros) tritt besonders deutlich in den der Plastik an sich wenig angemessenen Schilderungen von Verwandlungen zu Tage (Daphne Fig. 603, Dionysos und Ambrosia). Andererseits erinnert die bei Ziftek im Delta gefundene Erzstatue des Apollon Mimaut (Brit. Museum) an das Phrasengeklingel alexandrinischer Hymnen.

Die eigentlich schöpferische Zeit der alexandrinischen Kunst war das erste Jahrhundert, die Regierungszeit der drei ersten Ptolemäer; später herrschte eine kunstfremde Wissenschaft, bis Physkon um 146 durch Verjagung der Künstler dem ganzen Kunstbetrieb ein Ende machte.

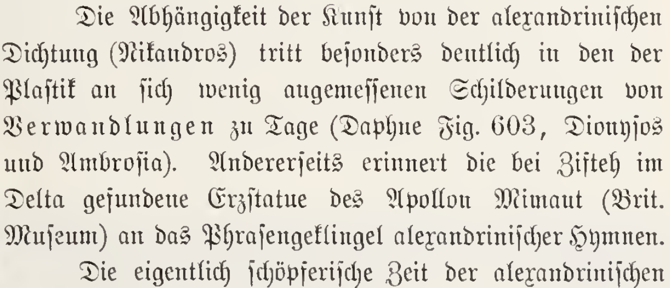


Fig. 601. Sog. Seneca. Erzkopf. Neapel.

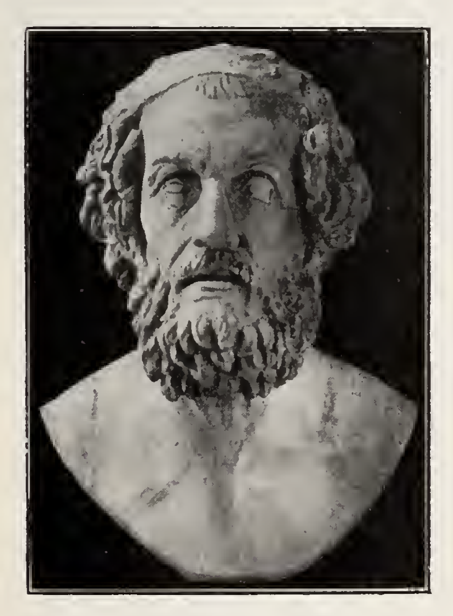


Fig. 602. Homerbüste. Sanssouci. (Arndt-Bruckmann.)



Fig. 603. Daphne, in einen Lorbeerbaum verwandelt. Marmor. (Brunn-Bruckmann.)

Pergamon. Der jüngste und für längere Zeit kleinste Staat, der sich aus der in Stücke zerschlagenen Weltmonarchie Alexanders ablöste (283), besaß an der Dynastie der langlebigen Attaliden eine Reihe tüchtiger Herrscher, die sich von den Ptolemäern durch einen mehr bürgerlichen Charakter, nach Art der Florentiner Medici, unterschieden und im Gegensatz gegen Alexandrien die attischen Überlieferungen hochhielten. Im Wetteifer mit den Ptolemäern begünstigten sie die gelehrten Studien; ihre Bibliothek (Fig. 546) war weit und breit berühmt. Ferner sammelten die Könige im Einklang mit den kunstgeschichtlichen Studien ihrer Gelehrten, deren Hauptvertreter Antigonos zugleich Künstler war, ältere Bildwerke mit kunsthistorischem Interesse. Es ist vielleicht nur ein Zufall der Überlieferung, wenn einzelne Seiten der Kunst uns als besonders charakteristisch für Pergamon erscheinen.

Unter den pergamenischen Götterbildern erhält lediglich Phyromachos' Asklepios Lob; er wiederholte ein altes Motiv, mit einem etwas leeren Gesichtsausdruck (Thermenmuseum). Andere Statuen haben die dortigen Ausgrabungen zu Tage gefördert (Zeus, Athene, Hermaphrodit). Von besonderer Schönheit ist ein weiblicher Kopf [73, 3. 4], der der Aphrodite von Melos nicht fernsteht. Auch eine Hera von majestätischem Auftreten (Kapitol) wird hierher gehören.



Fig. 604. Sterbender Galater (sog. sterbender Fechter). Marmor. Kapitol.

Die aus allen Teilen Griechenlands in Pergamon zusammenströmenden Künstler fanden reiche Beschäftigung bei den Königen Attalos und Eumenes, die ihre Siege über die in Kleinasien eingebrochenen wilden Galater durch ausgedehnte Kunstschöpfungen feierten. König Attalos I. (241—197) stiftete in den zwanziger Jahren des 3. Jahrhunderts auf dem Tempelhofe der Athene Polias in Pergamon (Fig. 559) Statuen und Statuengruppen, die Szenen aus den Kriegen gegen die Galater und seine übrigen Feinde, namentlich Antiochos Hierax von Syrien, schilderten. Die Namen einzelner Künstler haben sich auf den allein übrig gebliebenen Sockeln erhalten; ein Ehrenplatz unter ihnen scheint Epigonos zu gebühren, neben dem Phyromachos, Antigonos und Stratonikos genannt werden. In welcher Weise die einzelnen Bildwerke angeordnet waren, um schließlich einen einheitlichen Eindruck zu erwecken,

wissen wir nicht; wir müssen es schon als Glück preisen, daß uns vereinzelte plastische Schöpfungen, offenbar Arbeiten der pergamenischen Schule, aus kleinasiatischem Marmor von den korassischen Inseln (Phurni) gefertigt, einen Einblick in die Auffassung und Kompositionsweise, die bei der Schöpfung des großen Weihgeschenkes waltete, gewähren. Im sog. sterbenden Fechter des kapitolinischen Museums (Fig. 604) erblicken wir einen sterbenden, auf den Schild niedergesunkenen Galater; als solchen bezeichnen ihn die Waffen, die gebogene Trompete, das Halsband, die im Kopftypus, in Haar- und Barttracht, im Körperbaue deutlich ausgesprochene Rasse. Bewunderungswürdig sind die unverhüllte Wahrheit, die packende Kraft der Schilderung, aber nicht minder die edle Gesinnung, die selbst dem besiegten Barbaren gerecht wird. Ist es etwa der hochgepriesene „Trompeter" des Epigonos? Der gleichen Quelle entstammt die ludovisische, früher Arria und Pätus getaufte Gruppe des Thermenmuseums in Rom [70, 4]. Ein vornehmer Galater hat, um sich und sein Weib der schimpflichen Gefangenschaft zu entziehen, diese getötet und stößt dann in wildem Trotze sich selbst das kurze Schwert in die Brust. Auch hier tritt uns bei naturalistischen Formen das gleiche Pathos entgegen.



Fig. 605. Toter Galater. Vom Weihgeschenke des Attalos. Venedig.

Aus demselben Anlaß, in ähnlicher Form, stiftete König Attalos ein **Weihgeschenk** auf der Akropolis zu **Athen**. Vier umfangreiche Gruppen von halblebensgroßen Statuen verherrlichten die siegreichen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen und die Perser, der Pergamener gegen die Galater. Mythische und historische Kämpfe rücken dicht aneinander, die Könige von Pergamon erscheinen als die Vollender des von den Göttern begonnenen, von den Athenern fortgesetzten Kampfes gegen barbarische Gewalten (vgl. S. 191. 207). Von diesem Weihgeschenke des Attalos haben sich gleichfalls, in den Museen zerstreut, mehrfache Kopien erhalten. So erblicken wir im Louvre einen jungen Galater, der hart bedrängt auf das linke Knie gesunken ist und dem Angreifer kampfmutig entgegenblickt [70, 5], im Museum zu Venedig einen andern jugendschönen Galaterhäuptling, der zum Tode getroffen auf seinem Schilde liegt (Fig. 605). Andere Statuen getöteter Amazonen [70, 6], Giganten, kämpfender und gefallener Perser bewahren die Sammlungen in Neapel, in Venedig, im Louvre, im Vatikan. Daß die gleichen oder ähnliche Gruppen auch in größerem Maßstab existierten, scheint ein herrlicher lebensgroßer Kopf eines toten Persers (Fig. 606. [70, 2]) zu beweisen. Von den Siegern ist bisher keiner zum Vorschein gekommen; nur einzelne Köpfe (Fig. 607) werden mit Wahrscheinlichkeit hierher bezogen. Dagegen haben Ausgrabungen in

Delos den ausgezeichneten Torso eines fallenden Kriegers ergeben [70, 7], das Überbleibsel einer Gruppe des Nikeratos, die bestimmt war einen Galatersieg des Prinzen Philetäros in den sechziger Jahren des 2. Jahrhunderts zu feiern.



Fig. 606. Kopf eines toten Persers. Vom Palatin. Rom, Thermenmuseum.



Fig. 607. Kopf eines Pergameners (?). Marmor. Brit. Museum.



Fig. 608. Sitzender Faustkämpfer. Erz. Rom, Thermenmuseum.

Der ausgesprochen ethnologische Zug in den älteren pergamenischen Schöpfungen ist auch dem messerschleifenden Skythen zu Florenz eigen [69, 7], der aus dem gleichen Marmor von Phurni wie jene Galatergruppen gearbeitet ist. Er bildete einen Teil einer Marsyas-gruppe, von der der hängende Marsyas noch in mehreren Exemplaren erhalten ist. Nach Pergamon scheint auch der 1884 in Rom gefundene sitzende Faustkämpfer (Fig. 608) zu weisen, der mit unerbittlicher Wahrheit einen Helden der Palästra wiedergibt und selbst die Verstümmelungen an Nase, Mund, Ohren zu betonen nicht vergißt. Die Auffassung ist weit realistischer als in dem olympischen Erzkopfe (Fig. 496); man sieht mit Staunen, welche Klasse von Leuten die Verherrlichung durch eine virtuos entwickelte Kunst in Anspruch nahm. Ferner darf der sog. barberinische Faun in München [69, 5], ein Satyr, der nach reichlichem Trunk einen schweren Schlaf schläft und ungezwungen alle Glieder streckt, ein griechisches Originalwerk, mit seiner meisterhaften Naturwahrheit in diesen Zusammenhang versetzt werden.

Der jüngeren pergamenischen Plastik gehört der Riesenaltar auf der Burg von Pergamon an, den König Eumenes II. etwa um 180 v. Chr. als Gesamtdenkmal seiner Siege über Nabis, Antiochos, Prusias und die Galater errichtete (Fig. 559 f.). Die seit 1878 ausgegrabenen Reste bilden einen Hauptschmuck des Berliner Museums. Prachtaltäre waren nichts Neues (S. 256 f.), aber hier war doch etwas Ungewöhnliches geleistet. An dem Unterbau, in den die zur Plattform führende Treppe einspringt (Fig. 609), zog sich ein mächtiger Fries, die



Fig. 609. Ecke des pergamenischen Altars. Berlin, Pergamonmuseum.

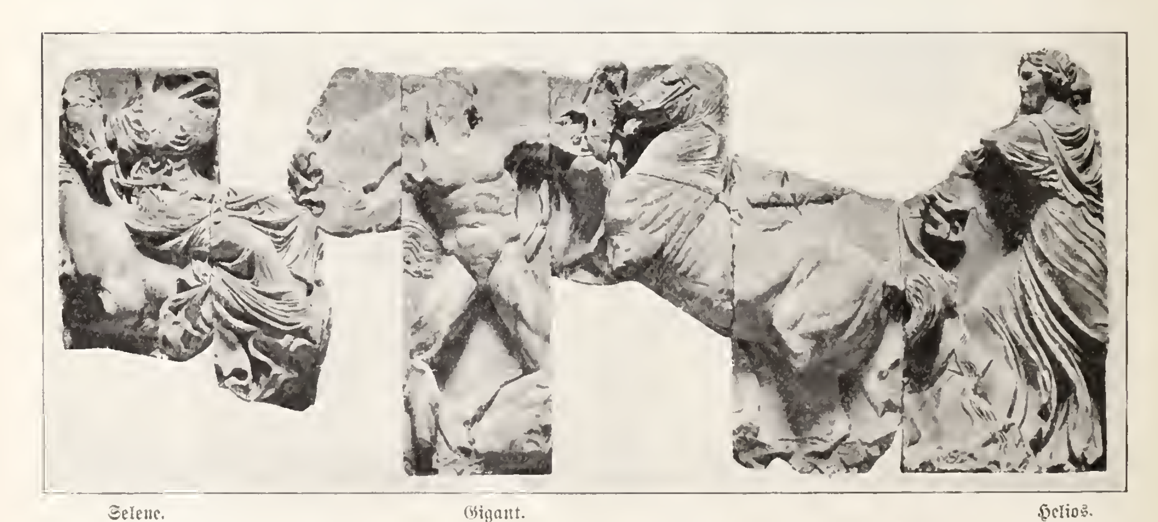
Gigantomachie darstellend, hin; ein kleinerer Fries mit der auf Pergamon bezüglichen Telephossage [72, 2. 3], in maßvoll malerischem Stile gehalten, schmückte den Mittelraum der Plattform, auf dem sich der große Altar befand. Daß man zur Verherrlichung eines historischen, kaum vergangenen Ereignisses ausschließlich auf eine mythologische Szene zurückging, den Sieg über die Barbaren wiederum in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert an die Kunstsitte des perikleischen Zeitalters (S. 175). Dabei aber führt uns die Gigantomachie in eine neue, ungeahnte Welt. Man war auf Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenschaftlich dramatischen Ausdruckes gefaßt; gleichwohl überraschte diese so völlig überströmende, rauschende Lebensfülle, vollends unerwartet war der Einblick in die fast unbegrenzte erfinderische Begabung, die einen bisher unerhörten Kreis gött-

licher Wesen nicht bloß aus dem Olymp, sondern auch aus dem Kreise der Gestirne, aus dem Dunkel der Unterwelt, aus den Tiefen des Meeres aufbietet und ebenso aus den bald rein menschlichen, bald schlangenfüßigen, bald geflügelten, bald löwenköpfigen (Fig. 610) Gigantenfiguren spricht. Bis zum Phantastischen hat sich die Erfindung gesteigert. Wie kühn ist die Bildung der dreiköpfigen Hekate, die, von den Höllenhunden unterstützt, mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt. Großartig ist Zeus' siegreiche Macht dargestellt, wie er mit Blitz und Ägis drei Giganten zu Boden schmettert [71, 3]. Von erhabener Schönheit ist der bogenschießende Apollon (Fig. 610), schwungvoll der Zug des Helios (Fig. 611). Mit raffinierter Schärfe erscheint in der Schilderung der Giganten die rohe elementare Naturkraft ausgeprägt; es fehlen aber andererseits auch nicht, wie z. B. in der Athenegruppe (Fig. 612. [71, 2]), einfach menschliche rührende Züge. Tiefer stummer Schmerz drückt sich hier in dem Kopfe des von einer Schlange umwundenen Giganten Alkyoneus, wie in der aus dem Erdboden auftauchenden Gestalt der klagenden Ge aus. Die Gigantomachie hat zuerst unser früher recht ungünstiges Urteil über den Wert der Kunst in der Diadochenzeit abändern helfen. Es scheint, als ob die furchtbare Gefahr, die der hellenischen Bildung durch die Einbrüche der Barbaren, das Vorspiel der Völkerwanderung, drohte, die Lebensgeister der Griechen gewaltig angefacht,



Leon und Äther. Apollon.

Fig. 610. Vom pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.



Selene. Gigant. Helios.

Fig. 611. Heliosgruppe von dem pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.



Fig. 612. Athenagruppe von dem pergamenischen Gigantenaltar. Berlin.

ihre schöpferische Kraft neu geweckt und die Phantasie zu mächtigem Aufschwunge gehoben hätte. Dabei würde man aber dem Werk Unrecht tun, wollte man den phidiasschen Maßstab zur Beurteilung anlegen. Aus der klassischen Zeit ist inzwischen eine Barockzeit geworden. Dem entspricht auch die neue Kunstsprache, das starke Pathos der Köpfe [71, 4. 5], die meistens derb kräftige Behandlung des Nackten, das effektvolle Rauschen der tief ausgehöhlten Gewänder, das rastlose Ineinandergreifen immer neuer Gewaltsamkeiten, die völlige Aufhebung eines ruhigen Hintergrundes. Der Fries ist ebenso weit entfernt das Höchste der griechischen Kunst zu bezeichnen, wie der Laokoon, mit dem er vielfache Berührungspunkte bietet; aber als bloße Dekorationsarbeit abschätzig behandelt zu werden verdient er ebenso wenig, wie etwa Rubens' Bildercyklus aus dem Leben Marias von Medici. Daß der Fries nicht ohne Nachwirkung blieb, beweisen unter anderem Reliefbruchstücke vom Altar des Athenetempels von Priene (um 160 v. Chr.); auch Satyrn im Gigantenkampf [72, 1] erscheinen wie ein Satyrspiel zu jener Göttertragödie. Die ebenfalls unter Eumenes II. an der doppelstöckigen Säulenhalle des Tempelhofes der Athene angebrachten Geländerreliefs mit aufgeschütteten Waffen (Fig. 613. [71, 1]), für die der Scheiterhaufen Hephästions (S. 281 f.) das Vorbild geliefert hatte, haben bis zur Basis der Trajanssäule, die mit bescheidenem landschaftlichen Hintergrund ausgestattete Szenenfolge des Telephosfrieses bis auf die römischen Sarkophage nachgewirkt. Die künstlerische Fürsorge der pergamenischen Könige beschränkte sich nicht auf die Hauptstadt. Ein kolossaler Altar in der hellespontischen Stadt Parion übertraf wenigstens an Größe (180 Meter im Gevierte) den pergamenischen. Ein Tempel der Königinmutter Apollonis in ihrer Geburtsstadt Kyzikos ward durch die Säulenreliefs (S. 296) berühmt, die die Mutterliebe verherrlichten und zum erstenmal römische Gestalten, Romulus und Remus, in den griechischen Bilderkreis einführten. In Pessinus ward die Göttermutter von Attalos I. durch marmorne Prachtbauten dafür entschädigt, daß sie ihren heiligen Stein an Rom hatte abtreten müssen. So warf die Vererbung des pergamenischen Reiches an Rom ihre Schatten voraus.

Mit dem Erlöschen der attalischen Dynastie (133) erlischt auch die besondere pergamenische Kunst. Unter den übrigen zum pergamenischen Reiche gehörigen Örtlichkeiten tritt Ephesos hervor, das einige Künstler aufzuweisen hat. Eine gewisse Verwandtschaft mit den pergamenischen Kampfgruppen kehrt wieder in dem sog. borghesischen Fechter im Louvre, dem Werke des Agasias von Ephesos [72, 4]. Ein Krieger in weit vorgebeugter Stellung deckt sich mit dem Schilde gegen einen (unsichtbaren) Reiter, um im nächsten Augenblicke selbst zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Gestalt und der Aufregung, die sich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der (leider völlig überarbeiteten) Statue doch zumeist nur eine Schaustellung der allerdings großen anatomischen Kenntnisse des Meisters.



Fig. 613. Von der Brüstung des oberen Stockwerks der Basilika in Pergamon. Berlin.

Rhodos und das Mäandergebiet. Rhodos hatte zur Zeit seines Aufschwunges, nach der einjährigen Belagerung durch Demetrios (304), durch Chares, den Schöpfer des Kolosses (S. 283), mit Sikyon in Verbindung gestanden. Mehr als hundert Kolossalstatuen in Rhodos drückten die Macht und den Stolz des Staates aus, der als Haupt einer mächtigen Hansa emporblühte. Nach dem großen Erdbeben von 227 (?), das die Handelsstellung von Rhodos noch befestigte, bis zum Ausgang des Krieges der Römer gegen Perseus (168), an dem Rhodos sich für diesen erklärt hatte, ward dort eine eifrige Fabrikation von Porträtstatuen betrieben, an der zahlreiche Künstler aus der Insel und dem Festlande, aber auch aus größerer Ferne, teilnahmen. Im 3. oder 2. Jahrhundert mag auch Philiskos von Rhodos seine angesehene Musengruppe geschaffen haben (Fig. 614. [75, 5]), die um die Mitte des 2. Jahrhunderts nach Rom geschafft wurde, aber daheim z. B. in der „Apotheose Homers" von Archelaos aus dem nahen Priene [75, 6] eine Spur hinterlassen zu haben scheint. Wie weit Philiskos von älteren Vorbildern abhängig war, steht dahin; sicher besteht solche Abhängigkeit bei der berühmten Statue, die allem Anschein nach ein Künstler aus Antiocheia am Mäandros, Alexandros, etwa um 100 vor Christo gearbeitet hat, der Aphrodite von Melos (Fig. 615. [73, 1. 2]). Seit der Auffindung der Statue (1820) in einer Nische (Exedra) auf der Insel Melos ist der Tatbestand in einzelnen Punkten (Zugehörigkeit des Basisstückes mit dem Künstlernamen u. a.)



Fig. 614. Polyhymnia (Kopf ergänzt). Berlin.

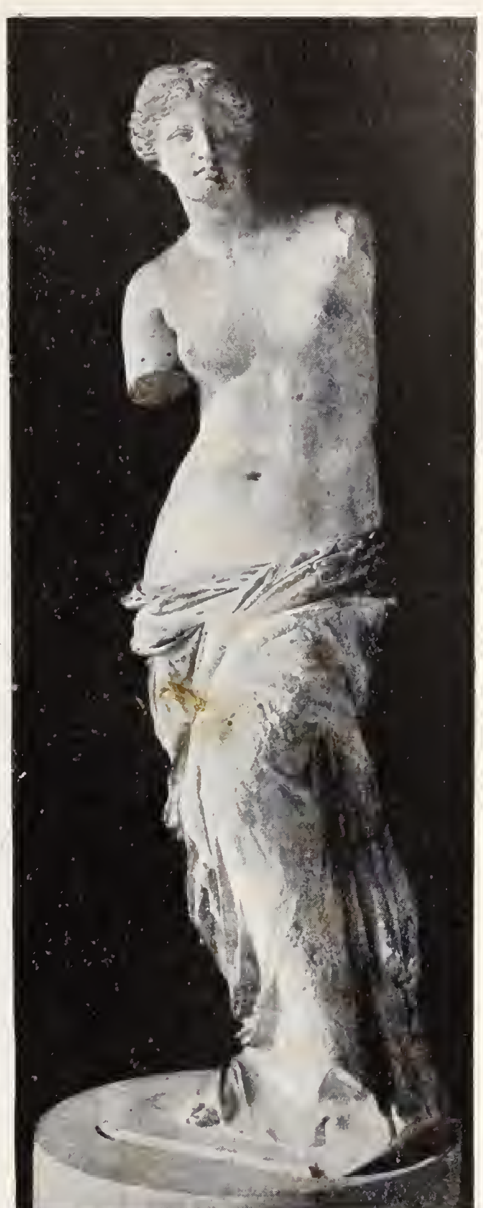


Fig. 615. Aphrodite von Melos. Louvre.

verdunkelt geblieben und dadurch die Auffassung und chronologische Bestimmung erschwert worden. Die Frage wird auch weiter dadurch verwickelt, daß wir das vorliegende Exemplar und die Originalschöpfung, die vermutlich aus dem Kreise des Skopas stammte (S. 255), zu unterscheiden haben. In letzterer faßte die Göttin wahrscheinlich mit beiden Händen den Schild des Ares (Aphrodite von Capua); so kannte der Dichter Apollonios von Rhodos das Werk. In der melischen Statue dagegen stand allem Anscheine nach neben dem linken Beine der Göttin eine Herme und ihre Linke hielt einen Apfel (Melon), das redende Wappen der Insel. Dies war sicherlich eine arge Schlimmbesserung des ursprünglichen Motivs, mit der nur die Schönheit des Erhaltenen einigermaßen versöhnen kann. Denn noch aus der Umarbeitung leuchtet die stolze Schönheit der Göttin herrlich hervor; die Wiedergabe des schwellenden Fleisches im nackten Oberkörper, der Ausdruck hoheitvoller Unnahbarkeit in Kopf und Blick ist vollendet. Auf die

Ähnlichkeit mit einem pergamenischen Frauenkopf [73, 3. 4] ward schon oben (S. 336) hingewiesen. Dieser ist weicher in den Formen, darin einem geschmeidigen Dionysos aus dem benachbarten Tralles [73, 6] vergleichbar, dem ein großartigerer Genosse in dem Neapler Torso desselben sitzenden Gottes [73, 5] zur Seite steht.



Fig. 616. Der farnesische Stier, Kolossalgruppe. Neapel.

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts erlebte Rhodos, das wegen seiner Parteinahme für Perseus von den Römern stark benachteiligt worden war, einen letzten Aufschwung und trat gewissermaßen das Erbe Pergamons an. Wissenschaft und Rhetorik blühten, Männer wie Poseidonios, „der letzte bedeutende und selbständige Vertreter des Hellenismus“, Molon, Hermagoras zogen Scharen von Schülern, auch aus Rom, nach Rhodos. Damals, vielleicht gar erst nach der glücklichen Abwehr Mithradats (88 v. Chr.), entstanden die beiden gewaltigen Werke, die als besonders bezeichnend für eine auf das Kolossale und Pathetische zielende Richtung der rhodischen Kunst gelten und die an die älteren Pathosgruppen (S. 289 ff.) anknüpften. Der sog. farnesische Stier (Fig. 616. [72, 5]), das Werk zweier Brüder Apollonios und Tauriskos aus der Stadt Tralles am Mäandros, schildert auf Grund einer euripideischen Tragödie die Strafe, welche die Söhne der Antiope, Zethos und Amphion, an Dirke, der Peinigerin ihrer Mutter, vollziehen. Der Schauplatz des Ereignisses auf dem Kithäron in Böotien wird durch den kleinen Berggott und einen Hund nebst anderen Tieren am Fuße des Felsens angedeutet. Durch unrichtige Ergänzung ist die Fesselung Dirkes an den Stier unklar geworden, aber das Motiv worauf die Wirkung beruht, der Gegensatz der hilflosen, vergebens

um Gnade flehenden Dirke zu den erbarmungslosen Rächern ihrer gekränkten Mutter, ist deutlich zu erkennen. Mit Recht ist bemerkt worden, daß der günstigste Anblick der Gruppe der ist, wo Dirke vorn die Mitte einnimmt und hinter ihr der Stier und die beiden Jünglinge sich aufbauen. Von diesem Standpunkt aus bleibt freilich Antiope, deren Anwesenheit wohlmotiviert ist, ja zur Rechtfertigung der grausen Tat als einer Pietätspflicht fast geboten erscheint, unsichtbar. Wenn die Künstler sie dennoch hinzugefügt haben, so kann der Grund wohl nur



Fig. 617. Die Laokoongruppe (ohne die Ergänzungen Montorsolis). Vatikan.

der sein, daß die Gruppe bestimmt war von allen Seiten gesehen zu werden, wie sie denn auch ihre volle Wirkung erst bei freier Aufstellung auf einem weiten Platze (wie vor der Orangerie in Sanssouci) erzielt. Das sehr elegante Gewand der Dirke erinnert an das der schlummernden Ariadne [74, 1]. Auch diese gehörte einst zu einer Gruppe, indem sie von Dionysos mit seinem Gefolge umstanden ward. Eine ähnliche „gelöste“ Gruppe bildete der schlafende Endymion (Stockholm) mit Selene (Vatikan), die bewundernd zu dem schönen Schläfer herantritt.

Das andere Hauptwerk dieser jüngeren rhodischen Schule, dessen Ursprung von manchen Forschern in die Zeit des Kaisers Titus versetzt, von anderen dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben ward, ist die Laokoongruppe im Vatikan (Fig. 617. [71, 6]), ein Originalwerk der Rhodier Hagesandros, Polydoros und Athanodoros, vielleicht dreier Brüder. Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte, von Michelangelo hochgepriesen, auf die Renaissancekunst großen Einfluß. Zwei vom Gott gesandte Schlangen haben den Priester Laokoon und seine beiden jugendlichen Söhne umstrickt; schon haben sie den Vater und den jüngeren Sohn mit tötlichem Bisse verletzt, während der ältere Sohn wenigstens noch bemüht ist, sich aus der Umwindung zu befreien. Das stark Berechnete der reliefartigen Komposition, die scharfe Zeichnung

jedes einzelnen Muskels, die grelle und ausschließliche Betonung des körperlichen Leidens sind Mängel, welche stark in die Augen fallen, so große Bewunderung auch die Verbindung der drei Gestalten mit den Schlangen zu einer geschlossenen Gruppe und die Kontraste des Ausdruckes verdienen. Der schwächste Punkt ist der Mangel an sichtbarer innerer Motivierung des gräßlichen Vorganges. Nur wer aus der Dichtung (Euphorions?) das Vergehen kannte, für das der — durch nichts charakterisierte — Priester büßen mußte, vermochte in dem Altar eine leise Andeutung der Verschuldung zu erkennen; dem gewöhnlichen Beschauer konnte auch die virtuoseste Kunstfertigkeit nicht über den Eindruck eines grausamen Schicksals hinweghelfen. Eigen daß dies Werk, das die selbständige griechische Kunst abschließt, lange Zeit als deren Gipfel, als „das Wunder der Kunst" erschienen ist. Erst durch die richtige historische Einordnung ist das Werk besser verständlich geworden und hat dadurch zugleich eine angemessenere Würdigung gefunden. Übrigens steht der Laokoon so wenig wie der Stier allein. Der Kopf des Vaters hat sein idyllisches Gegenstück in dem Kopfe des von Eros gequälten borghesischen Kentauren (Fig. 618), und dieser Kentaur hat wiederum sein Seitenstück in einem jugendlichen Genossen, der sich Eros' Neckereien williger gefallen läßt, in seinem Kopftypus aber an bekannte Satyrköpfe (Fig. 577) erinnert. Sollten alle diese Bildungen der rhodischen Kunst angehören, vermutlich in einem etwas früheren Stadium?

Mit so glänzenden Leistungen, über die es kein Hinaus gibt, schließt die rhodische Kunst. Mit der Zerstörung der Stadt durch Cassius (43) ist auch die letzte griechische Kunststätte eingegangen. Alles siedelt in die neue Welthauptstadt Rom über.



Fig. 618. Borghesischer Kentaur. Louvre.

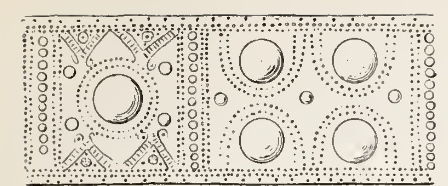
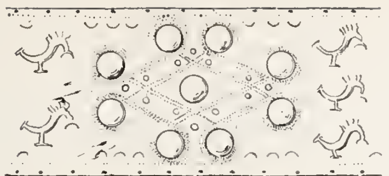



Fig. 619. Ornamente aus der Hallstattkunst. (v. Sacken.)

C. Italien.

Die italische Halbinsel erstreckt sich von den Alpen bis an das ionische Meer, die vorgelagerte Insel Sicilien reicht gar bis nahe an Afrika. Ein hohes, trennendes Gebirge durchzieht die ganze Halbinsel, eine westliche Vorderseite von der östlichen Rückseite scheidend. So bietet die Natur Italiens die größten klimatischen Verschiedenheiten. Auch die Bewohner waren nicht eines Stammes: die Messapier im Südosten, die Etrusker in Mittelitalien, die Ligurer im Norden, die Gallier in der Poebene waren den anderen italischen Stämmen fremd; Sicilien hatte seine eigene Urbevölkerung. Demgemäß zeigen auch die ältesten Kulturerzeugnisse starke Unterschiede, z. B. in Sicilien und in Etrurien oder der Ebene nördlich vom Apennin; allein das Interesse, das sie bieten, ist mehr kulturhistorischer und ethnologischer als kunstgeschichtlicher Art. Im ganzen kann sich keines der italischen Völker mit den Griechen an angeborener Kunstbegabung messen: die italische Kunstgeschichte bietet weniger eine innerlich zusammenhängende Entwickelung als eine Folge äußerer Anregungen und deren Verarbeitung.

---

1. Die Frühzeit im Norden und im Süden Italiens.

Oberitalien und die Hallstattkultur. Während Spuren der älteren und der jüngeren Steinzeit, mit runden oder ovalen Hütten, über die ganze Halbinsel verstreut sind, tritt die Bronzezeit am deutlichsten in den Pfahlbauten des Polandes hervor, die bald in Seen (palafitte) bald auf festem Lande (terremare) angelegt waren (vgl. S. 47). Die Pfahldörfer, deren Kulturstufe sehr niedrig war, sind bemerkenswert wegen ihres durchgeführten rechtwinkligen und nach den Himmelsgegenden orientierten Straßennetzes. Neuerdings sind auch bei Tarent Pfahlbauanlagen zu Tage getreten.

Etwa mit dem Beginn des letzten vorchristlichen Jahrtausends tritt neben das Erz für Werkzeuge und ähnliches Geräte das Eisen, wenn auch das Erz für die Kunstformen bestimmend bleibt. Die älteste italische Kunstart dieser „Eisenzeit“ wird nach dem ersten Fundort Villanova bei Bologna benannt; Este und die euganeischen Berge schließen sich an. Das Erz spielt noch die vorwiegende Rolle. Erzbleche werden teils in Streifen geschnitten teils zu Gefäßen

zusammengenietet und mit geometrischen Mustern verziert; Buckel und Buckelreihen werden getrieben, Mäander und andere lineare Muster eingeritzt. Diese Ritztechnik wird auch auf Tongefäße übertragen; eine eigentümliche Urnenform, von unten und von oben konisch geformt, ist besonders beliebt (Fig. 620). Die Gräber, in denen sich diese Geräte finden, sind sog. Schachtgräber (tombe a pozzo).



Fig. 620. Gefäße und Gewandnadel aus Villanova.

Fig. 622. Waffen und Geräte aus Hallstatt. (v. Sacken.)

Fig. 621. Situlä aus Watsch (a. b) und Bologna (c). (Ranke.)

Fig. 623. Geräte aus Hallstatt. (v. Sacken.)

Diese Villanovakunst entwickelte sich allmählich in Abstufungen. Eine der jüngeren Stufen führt wiederum ihren Namen nach dem ersten Fundort Marzabotto, am Austritt des Reno in die Poebene, oder nach der Nekropole der Certosa bei Bologna; auch eine jüngere Gruppe von Denkmälern aus Este gehört hierher. Die Technik ist noch die gleiche, nur feiner und allmählich durch mehr figürlichen Schmuck bereichert. Ein Haupterzeugnis sind Eimer (situlae), zunächst gleichsam mit Stricken umwundene Cylinder (ciste a cordoni, Fig. 623), später von etwas eleganterer Form, mit mehreren figürlichen Streifen in getriebenem Relief umgeben. In der Situla von Bologna (Fig. 621 c) erinnern Krieger, Opfer, Gelage, in drei Streifen angeordnet, an die Szenen des homerischen Schildes, aber die Gestalten sind ornamental erstarrt, die Tracht ist ganz provinziell; ein unterster Streifen von wirklichen und phantastischen Flügeltieren weist dagegen auf orientalisierende oder altgriechische Vorbilder hin, die früh vom Osten her eingeführt sein werden.

Schon ehe diese Kunsterzeugnisse in Italien zum Vorschein kamen, waren wesentlich gleiche Reste der frühen Eisenzeit in den Alpenländern entdeckt worden, zuerst in Hallstatt im Salzkammergut; daher der Name der Hallstattkultur. Über das ganze Alpengebiet im Norden Italiens, ja noch weit darüber hinaus, von Burgund und dem Elsaß bis nach Mähren und Ungarn und nördlich bis über den Main, erstreckt sich diese mitteleuropäische Kultur im Zusammenhange mit der oberitalischen, von der, wenigstens im späteren Verlauf, die Anregungen nordwärts ausgegangen zu sein scheinen. Überall finden wir ähnliche Tongefäße mit Ritzmustern, dieselben dünnen Erzbleche, namentlich von Gürteln, gestanzt oder graviert mit geometrischen Mustern (Fig. 619), dieselben ornamentalen Tiergestalten, gelegentlich orientalisierende Flügeltiere (Fig. 622), dieselben strickumwundenen Eimer (Fig. 623), zuletzt auch dieselben Eimer mit Reliefstreifen. Ein solcher aus Watsch in Krain (Fig. 621 a. b) stellt einen Opferzug, ein Gastmahl und Faustkämpfer, darunter gereihte Steinböcke dar, wesentlich in derselben Art wie die Situla aus Bologna; ähnliche Stücke sind an der Brennerstraße (Matrei, Moritzing) gefunden worden. Da bezeichnende Teile des seltsamen Kostüms, das auf diesen Reliefs erscheint, auch in den Gräbern des Alpengebietes zum Vorschein kommen, so ist es nicht zweifelhaft, daß wir hier nicht italische Einfuhrware vor uns haben, sondern Zeugnisse einer großen mitteleuropäischen Kultur, die von den Apenninen bis nach Thüringen verbreitet war, welches Volk (Illyrier?) oder welche Völker auch die Träger dieser auf einen gewissen äußeren Glanz gerichteten Kultur gewesen sein mögen. Man nimmt an, daß diese „Hallstattzeit" mehrere Jahrhunderte umfaßt und ihren Höhepunkt etwa um die Mitte des Jahrtausends erreicht hat. Um diese Zeit machen sich in Italien im Pogebiet verstärkte etruskische Einflüsse geltend (S. 368); einzelne waren schon früher in schwächerem Maße aufgetreten.

Unteritalien. Während des zweiten vorchristlichen Jahrtausends haben leichte Wellen der ägäischen oder mykenischen Kultur auch die Küsten Unteritaliens und Siciliens bespült. Daneben bestand eine einheimische mehr oder weniger rohe Kunstübung in verschiedenen Abstufungen von bloß lokaler Bedeutung; sie ist besonders in Sicilien genauer verfolgt worden. Im ganzen ist im Süden für das Geräte Ton häufiger als Erz. Die Haupteinwirkungen kamen von außen. Die langgestreckten Küsten boten sich kulturmächtigeren Nationen als dankbare Plätze für solche Einflüsse oder für Niederlassungen dar. Besonders der weite Busen von Tarent, sodann der Küstensaum Siciliens, endlich die blühenden Ebenen Lucaniens und Campaniens luden dazu ein, während die hafenarme Ostküste und das stürmische adriatische Meer dieser Kulturströmung ferner blieben. Allem Anscheine nach sind schon sehr früh ionische Seefahrer zur Stelle gewesen, neben denen bald die Phönizier an den italischen Gestaden ihren Kunsthandel entfalteten; anfänglich wohl, wie in Griechenland, die Kaufleute von Tyros und Sidon,



Fig. 624. Nuraghe bei Abbasanta. Sardinien. (Perrot.)

später vermutlich die näheren Stammesgenossen in Karthago. So blieb Sardinien immer im wesentlichen phönizischen Einflüssen unterworfen. Die auffälligste Erscheinung dieser Insel sind die zahllosen, oft zu großen Ortschaften vereinigten Nuraghen (Fig. 624), massive runde Türme, einstöckig oder mehrstöckig, die als feste Wohnungen dienten. Sie finden sich auch in Apulien als truddhu, und noch heute dienen in Lakonien Türme als Häuser.

Etwa mit dem 8. Jahrhundert begann die ununterbrochene griechische Besiedelung der Küsten „Großgriechenlands" mit zahlreichen Kolonien, die rasch zu hoher Blüte gelangten (S. 125). Wir haben je an seiner Stelle dem Gange der griechischen Kunstentwickelung eingeordnet was der Westen an rein griechischen Leistungen aufzuweisen hat. In der älteren dorischen Baukunst spielt er eine hervorragende Rolle (S. 127 ff. 152 f. 163. 184 ff.); von der hochbedeutenden Skulptur Siciliens und Großgriechenlands besitzen wir leider nur sehr mangelhafte Kunde (S. 147. 186 ff.); in der Malerei nehmen früh die chalkidischen Kolonien (S. 142), später Tarent mit Umgebung und Lucanien (S. 243 f.) ihren achtungswerten Platz ein. Neben den Werken der italischen Griechen verdienen aber auch solche Leistungen unsere Aufmerksamkeit, welche den griechischen Einfluß in mehr provinzieller Weise verarbeitet wiederspiegeln. Dahin gehören einige Wandgemälde aus lucanischen Gräbern, besonders aus Pästum. Sie sind alle in der älteren Weise auf weißem Grunde gemalt. Bald erblicken wir einen Leichentanz [94, 4], bald heimkehrende Krieger mit den landesüblichen Federn auf dem Helm und im kurzen Wams, von einer Frau bewillkommnet (Fig. 625). Auch in diesen Lucanern lassen sich die griechischen Vorbilder noch erkennen; zu großartiger Wirkung steigert sich trotz einfachster Mittel die Darstellung in den Überresten eines größeren Wandgemäldes, in denen ein junger Reiter trauernd die Leiche seines Gefährten aus der Schlacht heimbringt (Fig. 626). Man glaubt etwas von polygnotischem Wesen zu verspüren.



Fig. 625. Heimkehrende Krieger. Aus einer Grabmalerei in Pästum.

Viel bedeutender für die Verbreitung griechischer Kunst war die nördliche Nachbarlandschaft, das „glückliche" Campanien, von der Vesuvgegend bis zum Liris (Garigliano). Der wichtigste Punkt war die nördlichste griechische Kolonie am tyrrenischen Meere, das chalkidische Kyme (Cumä) mit seinem reichen Hinterlande. Es ist bezeichnend für die frühe Macht Kymes, daß sich an der ganzen campanischen Küste keine Spur phönizischer Einwirkung zeigt. Auch war Kyme 474 der Schauplatz des Zusammenbruches der etruskischen Macht unter Mitwirkung Hierons von Syrakus. Es stellt sich immer deutlicher heraus, daß von hier aus dauernd ein unmittelbarer ionischer Einfluß auf ganz Mittelitalien ausgegangen ist; manche Werke, die gemeinhin für etruskisch gelten, sind vielmehr ionische Arbeiten (S. 145. 171), die man wohl im ganzen als kymäisch anzusprechen hat, wenn auch beispielsweise Massalia (Marseille), die alte Kolonie unternehmender Jonier aus Phokäa, einen Nebenanspruch erheben kann (vgl. S. 370). Besonders stand die Erzindustrie in Kyme in hoher Blüte; die angesehene etruskische Metallfabrikation erhielt von hier ihre Vorbilder. Die süditalischen Griechen vermittelten aber auch andere Kunsterzeugnisse nach Etrurien und Campanien, z. B. ionische, korinthische und attische Tongefäße, deren Stilweise wir vom 6. bis zum 4. Jahrhundert in etruskischen Wandmalereien nachwirkend erkennen.



Fig. 626. Heimbringung eines Gefallenen.
Bruchstück aus einem Grabgemälde in Pästum. (Geslin.)

Seit der Zeit des peloponnesischen Krieges trat die Bedeutung Kymes mehr und mehr zurück vor dem Eindringen samnitischer Bergstämme in die campanische Ebene, deren Mittelpunkt nunmehr das binnenländische Capua ward. Auch hier wie in Pästum bezeugen Grabmalereien den Einfluß griechischer Vorbilder auf eine provinzielle Kunst. Capua und das benachbarte Cales erhielten besondere Wichtigkeit für die Vermittelung campanischer Kunst mit Rom. Noch später gewann der alte Hafen Kymes, Puteoli am Golfe von Bajä, eine erneute Bedeutung als Haupteinfuhrplatz syrischer und alexandrinischer Kunsterzeugnisse. So war die campanische Landschaft vor allen berufen griechische Kunstanregungen nach Mittelitalien und nach Rom zu tragen.



Fig. 627. Stadtmauern von Norba (Norma) im Volskergebirge.

2. Etrurien und Latium.

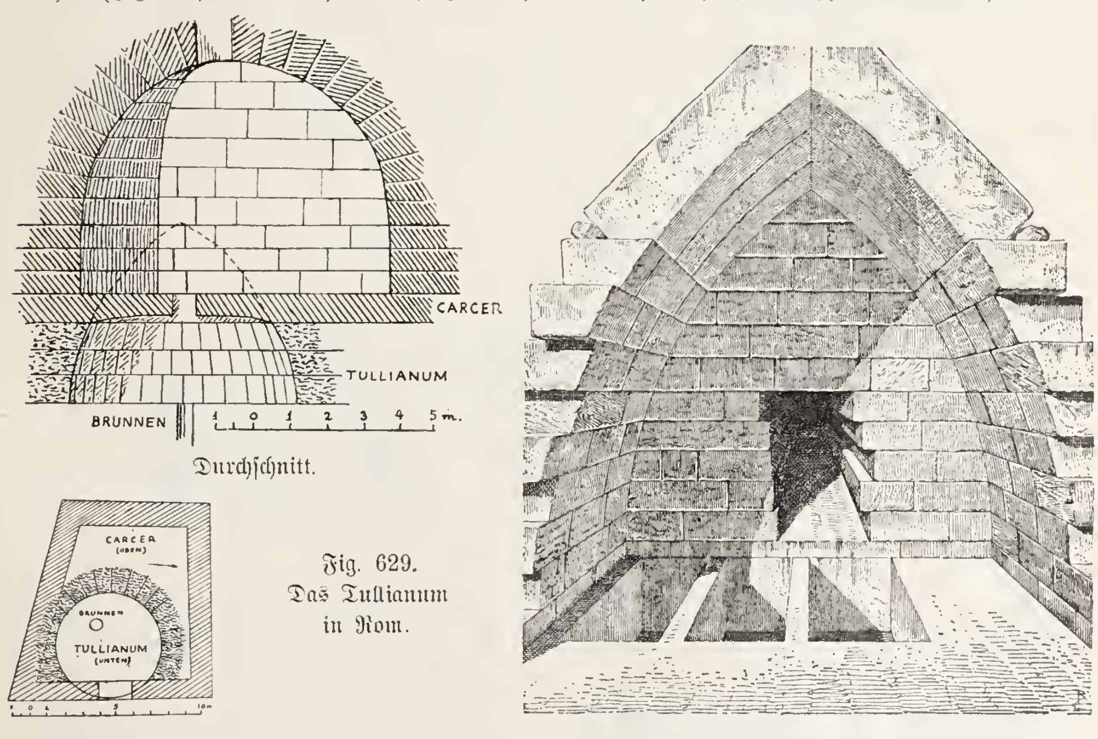
Man kann füglich mit Rücksicht auf die Kunstentwickelung das ganze Mittelitalien von Terracina bis über den Arno hinaus, vom Meere bis an die Kette der Apenninen, zusammenfassen, obschon hinsichtlich der Bevölkerung und der Geschichte starke Unterschiede herrschen. Während z. B. in Latium und bei den Nachbarstämmen kaum eine Spur griechischer bemalter Tonware sich zeigt, ist es merkwürdig, wie das scheinbar so verschlossene Volk der Etrusker, dessen Ursprung sich noch immer in tiefes Dunkel hüllt, doch so leicht nach außen sich öffnet und mit der übrigen Welt in mannigfachste Berührung tritt. Sie vor allen pflegten die oben geschilderten Beziehungen; sie kannten und liebten assyrische und ägyptische, durch Phönizier ihnen zugeführte Kunstgegenstände; sie lernten von Kleinasiaten, von Korinthern, von den griechischen Kolonisten Unteritaliens einzelne Kunstweisen; auch die attische Kunst ward ihnen durch den Handel befreundet. Für unsere Betrachtung wird es sich empfehlen, die etruskische Kunst nicht von der des übrigen Mittelitaliens zu trennen.

Baukunst. Die unterste Schicht der mittelitalischen Kunst, die älteste Bau- und Dekorationsweise, deckt sich beinahe vollständig mit der ursprünglichen Kunstübung auf griechischem Boden und hat wahrscheinlich die gleichen Wurzeln. Wir stoßen bei der Anlage von Stadtmauern auf den sogenannten kyklopischen Baustil, die Schichtung großer unregelmäßiger Steinblöcke. Sowohl in Etrurien als auch ganz besonders in den Bergen der Volsker (Norma Fig. 627, Cori, Segni Fig. 628) und Herniker (Alatri, Ferentino) bieten die Stadtmauern mit ihren Toren so großartige Muster der verschiedenen Arten vom Polygonalbau bis zum Quaderbau, wie sie nur irgend auf griechischem Boden sich finden. Nur muß man sich hüten, diese Mauern sämtlich für uralt zu halten; die Mauern von Norba z. B. sind nicht älter als die römische Kolonie (491). Polygonal- und Quaderbau kommen an manchen Stellen gleichzeitig nebeneinander vor. Jener ist jedoch auf Latium und Südetrurien beschränkt, während im nördlichen, griechischen Einflüssen nicht so unmittelbar ausgesetzten Etrurien die Horizontalschichtung, auch wohl der ganz regelmäßige Quaderbau herrscht.



Fig. 628. Die Porta Saracinesca in Signia (Segni) von innen. (Phot. Pelissier.)

Ferner sehen wir ebenso wie in Griechenland (Fig. 190 b) innere Räume durch horizontal angeordnete Steinreihen, die sich allmählich nach oben verengen, bedeckt. Das berühmteste Beispiel ist die hochaltertümliche kapitolinische Brunnenstube in Rom, das Tullianum, in seinem älteren unteren Teil (Fig. 629), das bekannteste das noch heute offen daliegende Quellhaus unter der Burgmauer von Tusculum mit seinen drei steinernen Waschtrögen (Fig. 630). Diesem System des Eindeckens tritt dann aber (wie im späteren Carcer über dem Tullianum) die wirkliche Steinwölbung zur Seite. Wir haben gesehen, daß schon die Ägypter des alten Reiches (Fig. 33), die Babylonier (Fig. 104), die Assyrer (Fig. 118 f.) mit dem Systeme des



Durchschnitt.

Grundriß.

Fig. 629. Das Tullianum in Rom.

Fig. 630. Quellhaus zu Tusculum. (Canina.)

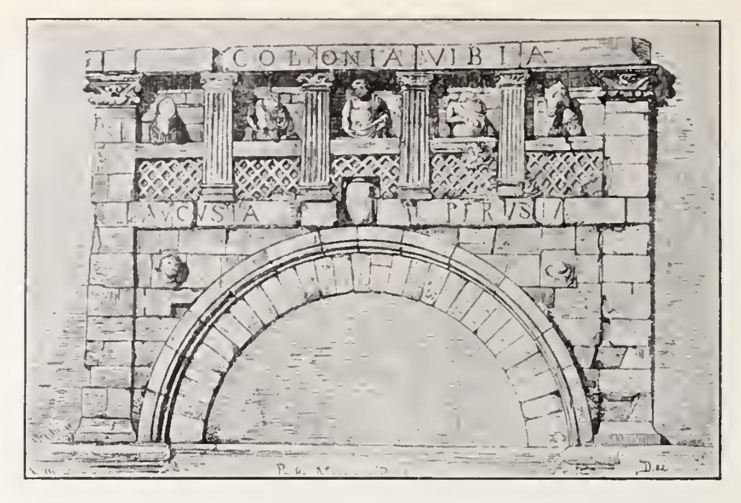


Fig. 631. Porta Marzia in Perugia. (Durm.)

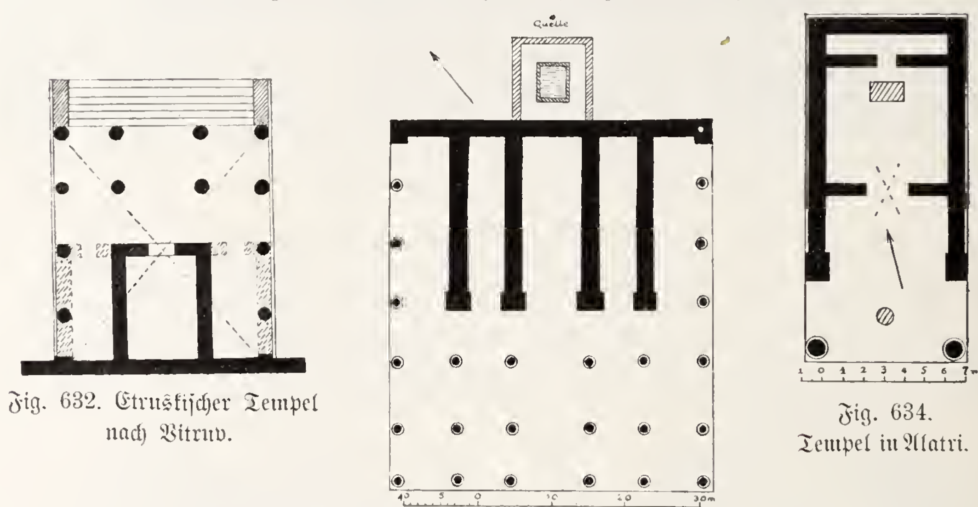


Fig. 632. Etruskischer Tempel nach Vitruv.

Fig. 634. Tempel in Alatri.

Fig. 633. Tempel der Juno bei Falerii (Civita Castellana).

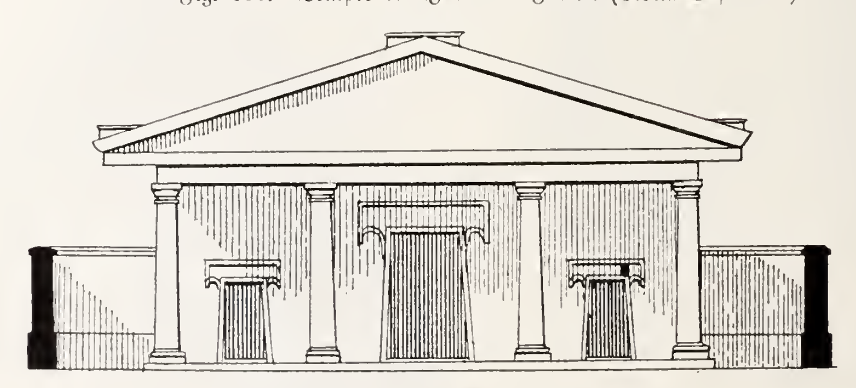


Fig. 635. Der etruskische Tempel nach Vitruv.

Keilschnittbogens bekannt waren; auch in der westlichsten Küstenlandschaft Nordgriechenlands, Akarnanien, waren diese Bögen bei Toren schon seit dem 5. Jahrhundert üblich (Fig. 558). Somit sind die Etrusker nicht, wie oft gesagt wird, die Erfinder des Keilschnittes, aber sie haben ihn früh, sicher schon im 4. Jahrhundert, an ihren Toren angewandt; so z. B. in der römischen Kolonie Neu-Falerii (S. Maria di Falleri, gegründet 387), in Volterra [23, 2], mit

dem reichsten dekorativen Schmuck in Perugia (Fig. 631). Wenn aber die Römer in späteren Zeiten durch großartige Gewölbebauten glänzten, so danken sie dieses nicht sowohl den Etruskern, als vielleicht hellenistischen Vorbildern, sicher ihrem eigenen architektonischen Geschick.

Sehr früh zeigt sich in Italien eine feste Regel für Orientierung und Anlage der menschlichen Ansiedelungen. Sie beherrscht schon die Pfahldörfer in der Poebene (S. 347), sie bestimmt dann mit ihrem Cardo (NS.) und Decumanus (WO.) und dem daran sich anschließenden System rechtwinklig sich schneidender Straßen die Anlage der italischen Städte und Lager. Besonders deutlich liegt dies System noch heute in einer alten etruskischen Stadt bei Marzabotto (S. 349) zu Tage.

Das gleiche Prinzip bestimmt die Anlage des etruskischen Tempels. Der Tempel ist das irdische Abbild eines am Himmel fest abgegrenzten, von jenen zwei Linien durchkreuzten Raumes (templum), innerhalb dessen die für den italischen Kultus besonders wichtigen Beobachtungen der Himmelszeichen vorgenommen wurden. Der Grundriß des Tempels ließ sich bis vor kurzem nur aus Vitruvs Worten wiederherstellen (Fig. 632). Danach besaß der Tempel eine tiefe, auf sehr weitgestellten Säulen ruhende Vorhalle, die zu jenen Beobachtungen diente (vgl. die süditalischen Beispiele Fig. 239. 242). Die hintere Hälfte des Tempelraumes nahm die gewöhnlich dreigeteilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit schmaleren Seitenkammern, entsprechend dem üblichen Dreigötterkultus) ein. Die Schwelle der mittleren Cella bildete genau die Mitte des Ganzen. Der hintere Abschluß erfolgte durch eine feste Mauer, ohne offenen Opisthodom; hierin blieb also der Tempel auf dem Standpunkte des altitalisch-griechischen Tempelbaues stehen (S. 127). Eine Erhöhung des ganzen Tempels (Podium) mit vorderer Treppe war nicht notwendig (wie sie denn auch Vitruv beim italischen Tempel nicht erwähnt), scheint aber doch in Etrurien (Marzabotto) schon früh üblich gewesen zu sein und sich von da nach Rom und Latium verbreitet zu haben. Neuerdings haben Ausgrabungen an verschiedenen Orten Tempelreste zum Vorschein gebracht. Die vollentwickelte Form mit dreifacher Cella und Seitenhallen, ohne Podium, scheinen die allerdings sehr zerstörten Reste des alten Tempels der Juno Curitis in Alt-Falerii (Civita Castellana) darzubieten (Fig. 633). Hiermit stimmte ungefähr der Grundriß des 509 v. Chr. vollendeten kapitolinischen Tempels in Rom, Juppiter, Juno und Minerva gewidmet, überein (etwas anders [23, 6]), von dessen hohem Unterbau ein bedeutendes Stück noch im Garten des Palazzo Caffarelli sichtbar ist [23, 5]. Das Podium sicherte hier wie anderswo dem hochgelegenen Tempel die freie, beherrschende Lage.

Bei kleineren Tempeln ward die quadratische Form aufgegeben, aber sowohl die freie Vorhalle wie die Tür als Mittelpunkt beibehalten (Fig. 634); ein besonderer Schatzraum lag öfters hinter der Cella.

Auch im Aufbau und in der Gliederung zeigen sich mehrfache Unterschiede von dem griechischen Tempel (Fig. 635, nicht gut [23, 10]). Das weit überhängende Giebeldach war steiler, die Gebälkteile bestanden aus Holz, die Säulen waren demgemäß weiter gestellt. Auch hierin hat der italische Tempel an den Überlieferungen frühgriechischer Zeit festgehalten. Die Säule klingt wohl an Dorisches an, hat sogar manchen Zug altertümlich-dorischer Bildung bewahrt, hat aber doch ihr eigenes Gepräge: bauchige Basis von verschiedener Form, glatter Schaft, rundlicher glatter Echinos ohne Riemchen, schwere Deckplinthe (Fig. 636). Daß diese unschöne „tuskanische“ Säule auch später in der römischen Kunst die dorische Säule gar nicht aufkommen ließ, lag ebenso sehr an der nationalen Gewohnheit und den schlanken Verhältnissen der Säule, wie an der damaligen Verkümmerung der dorischen Säule. Ein Triglyphenfries

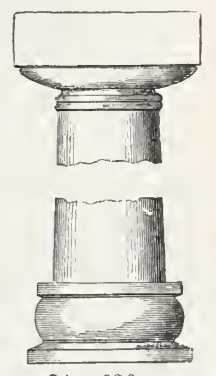


Fig. 636.
Säule von Vulci.

war nicht üblich; wo Triglyphen auftreten, sind sie eine bloße Zierform, häufig auch oben mit Tropfen versehen. Das Holzgebälk war wie in Sicilien (S. 129 ff.) mit bemalten Tonplatten verkleidet [23, 11]; aus gleichem Stoff bestanden auch First- und Stirnziegel [23, 9]. Die Dachbildung machen Aschenbehälter anschaulich (Fig. 637. [24, 8]).

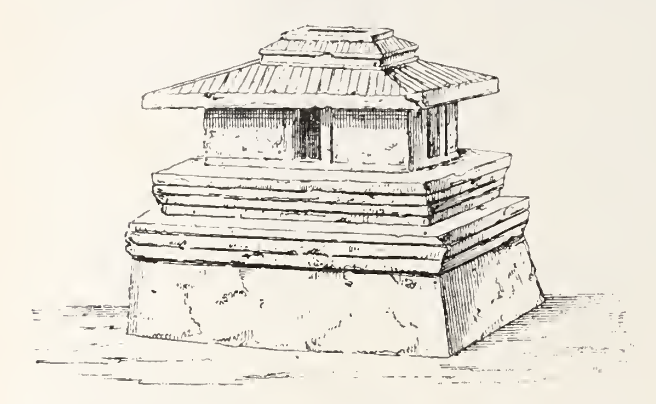


Fig. 637. Aschenkiste aus Stinkkalk. Aus Chiusi. Berlin.

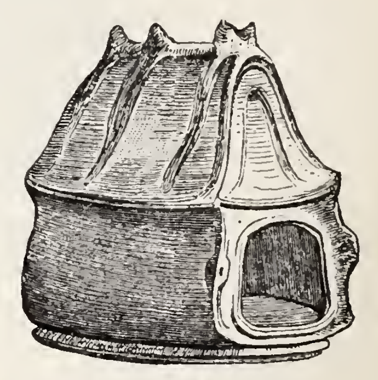


Fig. 639. Tönerner Aschenbehälter in Hausform, vom Albanergebirge. Berlin.

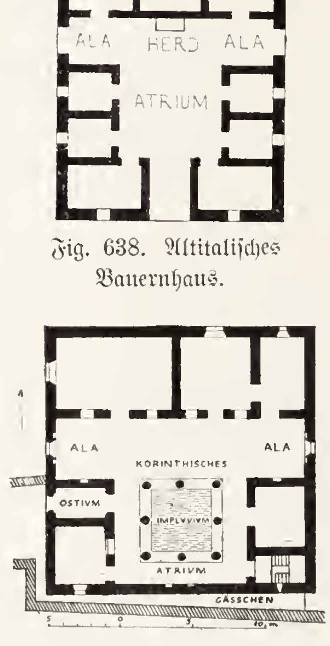


Fig. 638. Altitalisches Bauernhaus.

Fig. 640. Römisches Haus in Delos. (2.—1. Jahrh.) (Nach Convert.)

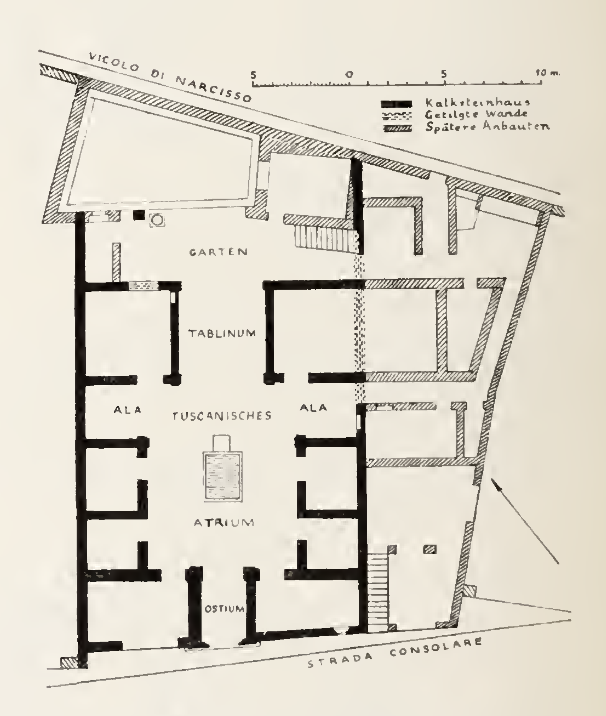


Fig. 641. Sog. Haus des Chirurgen. Pompeji. (Jüngere Teile schraffiert.)

Während in Griechenland der Tempel aus dem Wohnhause hervorgegangen war, stellte der italische Tempel das Abbild einer Himmelsregion dar, in der die Gottheit waltete, und hatte mit der menschlichen Behausung nichts zu tun. Das italische **Haus** hat sich (wenn wir von den alten runden Hütten (S. 347) und von den auf Pfahlrosten errichteten, aus Holz, Binsen und Lehm gebauten Hütten der Pfahldörfer absehen) aus dem einzelstehenden Bauernhause entwickelt (Fig. 638). Dieses, dem altsächsischen Bauernhause nahe verwandt, hatte seinen

Mittelpunkt in dem rauchgeschwärzten Atrium mit dem Herde, das rings von Kammern, hinter dem Herde von einigen größeren Wohnräumen umgeben war. Da ein hohes Strohdach das ganze Haus bedeckte, wie es uralte Aschenurnen (Fig. 639) nachbilden (Atrium testudinatum, „in Schildkrötenform“), so zogen Licht und Luft nur durch das große Eingangstor und durch seitliche Erweiterungen neben dem Herde (Alä) ein. Die Beleuchtung durch die Alä blieb bei freistehenden Häusern (Fig. 640) bisweilen selbst dann noch gewahrt, als bereits eine andere ergiebigere Lichtquelle eröffnet worden war. Bei städtischen Anlagen nämlich, wo die Häuser mit ihren Seitenmauern eng aneinander rückten, ward das Dach über dem Atrium mit einer viereckigen Öffnung (Compluvium) versehen, gegen die sich das Dach nach allen vier Seiten neigte; der Regen ergoß sich in ein vertieftes Becken des Fußbodens (Impluvium). Dieses „etruskische Atrium“ (Atrium Tuscanicum) war stützenlos (Fig. 641); je zwei große, rechtwinklig zu einander gelegte Balken trugen den Dachrand (vgl. Fig. 679). Diese Art, das Atrium durch ein Oberlicht mit Licht und Luft zu versehen, bürgerte sich bald so ein, daß sie auch bei freistehenden Häusern Anwendung fand, obschon dort der Regen nach außen abgeleitet werden konnte (Atrium displuviatum, vgl. Fig. 642). Der Herd verschwand früh aus dem Atrium, und der dahinter gelegene Raum öffnete sich als vornehmster Wohnraum (Tablinum). Diese einfache Form bewahrte das italische Haus, bis etwa im zweiten Jahrhundert griechischer Einfluß eine Umformung und Erweiterung bewirkte (S. 377).

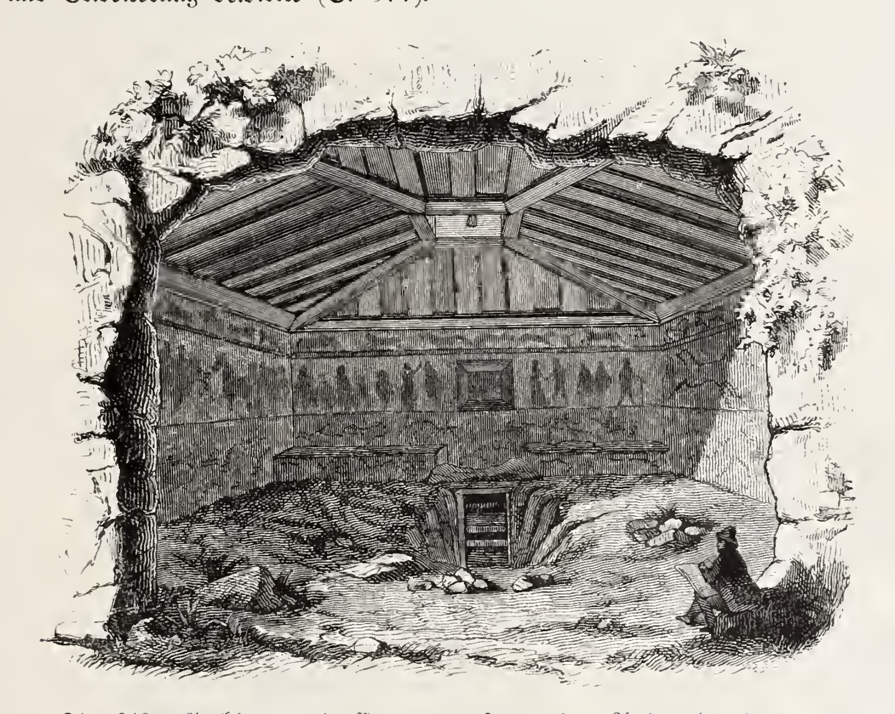


Fig. 642. Grabkammer in Corneto, in Form eines Atrium displuviatum.

An das Haus schließen sich die Gräber an. Zu den schon früher bekannten Totenstätten Corneto (Tarquinii), Cerveteri (Cäre), Vulci, Chiusi (Clusium), Castel d'Asso u. a. sind neuerdings noch die von Orvieto (Alt-Volsinii, 265 v. Chr. zerstört) gekommen. Vielfach ist die Nekropole auf einem gesonderten Felsplateau der Stadt der Lebenden gegenüber angelegt. Der meistens zerstörte Oberbau hat bei größeren Gräbern die Form eines Hügels (Tumulus) und erinnert an die in Kleinasien (S. 73) und in dem Griechenland der Heroenzeit üblichen Hügelgräber (Cucumella bei Vulci, Poggio Gaiella bei Chiusi, Mausoleum bei Corneto). Daneben

sind auch steinerne Oberbauten beliebt (Orvieto, Albano). Auf die alten Schachtgräber (tombe a pozzo S. 348) folgten etwa im 7. Jahrhundert die für Totenbestattung bestimmten Grabgruben (tombe a fossa), die besonders in Etrurien beliebt waren; neben ihnen treten dann aber etwa um 600 in den Fels gehauene Grabkammern (tombe a camera) auf, die bisweilen mit förmlichen Felsfassaden geschmückt sind (Castel d'Asso). Die viereckigen Räume werden entweder in der älteren Weise durch überkragende Steine bedeckt (Grab Regulini-Galassi bei Cerveteri) oder sie zeigen die Decke nach Art eines Atrium, bald stützenlos (Fig. 642) bald durch Pfeiler gestützt [23, 1]; sie steigt meistens schräg an, oft durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert. Die Leichname lagen auf Bänken oder Betten, später auch in Alkoven, ausgestreckt; neben ihnen wurde die Mitgift der Toten, Waffen, Erzgeräte, Tongefäße, bewahrt. Auch bett-



Fig. 643. Wandmalerei aus dem Grabe Campana in Veji. (Nach Micali.)



Fig. 646. Kopf eines Sängers. Wandmalerei aus Corneto, grotta del citaredo. (Martha.)



Fig. 644. Aus einer Darstellung Philoktets. Bemalte Tonplatte aus Cerveteri. Louvre.

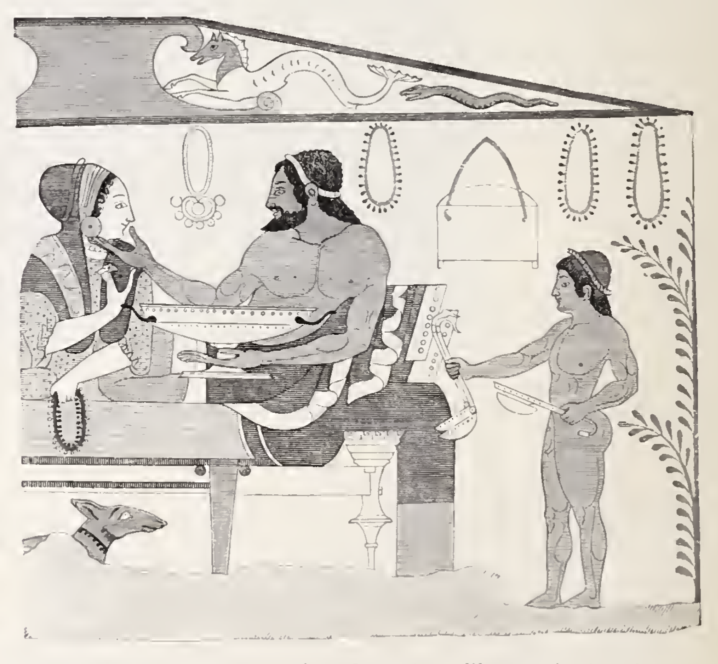


Fig. 645. Familienmahl. Teil einer Wandmalerei aus der grotta dei vasi dipinti in Corneto.

artige Sarkophage waren, wenn auch nicht allzu häufig, im Gebrauch (S. 365). Daneben treten später, als das Verbrennen allgemeiner Brauch geworden war, die kleineren Aschenurnen, kubische reliefgeschmückte Kasten (S. 368). Besonders bedeutsam sind die Grabkammern durch die darin enthaltenen Wandgemälde.



Fig. 647. Festmahl, Tanz und Jagd. Stück eines Wandgemäldes aus der Grotta Querciola bei Corneto.

Etruskische Wandmalerei. Nirgends können wir den Verlauf der antiken Malerei in einer so zusammenhängenden Reihe von Denkmälern verfolgen wie in den Gräbern Südetruriens, das griechischen Einflüssen besonders zugänglich war; Agylla-Cäre und sein Hafenplatz Pyrgoi waren hierfür wichtig. Neben dem greifbaren und fortdauernden Einfluß griechischer Vorbilder tritt hier auch die etruskische, zum Realismus neigende Eigenart deutlich hervor. Eine Kunstweise, welche in so hohem Grade die, was die Gegenstände betrifft, reine Abschrift des Lebens in konventionelle Farben kleidet, muß in manchen Dingen ihre eigenen Wege gehen, bis zuletzt auch hier das Griechentum völlig überwiegt.

Eine erste Gruppe, etwa dem 6. Jahrhundert angehörig, verrät die Einwirkung altgriechischer, vorzugsweise ionischer Muster; neben phantastischen Tieren erscheinen mythische Stoffe, meist in seltsamer Entstellung. Den ältesten Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji (6. Jahrhundert), die rohe Zeichnung mit schreiend bunten Farben verbinden (Fig. 643), folgen Gräber in dem benachbarten Cerveteri (Cäre), deren Malereien nach alter Weise (S. 137. 139) auf Tonplatten angebracht und so gegen die Feuchtigkeit des Bodens haltbar gemacht waren. Die Farben sind die gewöhnlichen Tonfarben, die Formgebung ist schwer, die Gegenstände verraten Mißverständnis griechischer Vorbilder (Fig. 644). Das jüngste Grab dieser Gruppe ist die tomba dei tori in Corneto (Tarquinii) mit einer Darstellung des Troilosabenteuers.

In Corneto finden wir dann die zweite, etwas jüngere (5. Jahrh.), umfangreiche Gruppe von Wandmalereien, schon dadurch unterschieden, daß sie sämtlich Szenen des täglichen



Fig. 648. Kampfspiele und Zuschauer. Aus der grotta delle bighe, Corneto. (Stackelberg.)

Lebens darstellen (Gelage, Tänze, Spiele und Kämpfe, Jagd- und Fischfang, Leichenausstellung), in einem altertümlichen, bisweilen von echt toskanischem Verismus durchtränkten Stil, in konventionellen Farben (Fig. 645). Besonders derbe Körper, hie und da auch die Brutalität etruskischer Gladiatorensitte, treten uns in dem sog. Grabe der Augurn entgegen.

Die dritte Gruppe, in Corneto und dem binnenländischen Chiusi (Clusium) vertreten, erweist sich durch ihr Verhältnis zu den verschiedenen Entwickelungsstufen des rotfigurigen Vasenstils (S. 166 ff. 191 f.) als wesentlich dem 5. Jahrhundert angehörig. Die Gegenstände sind im ganzen die gleichen, die Farben ebenfalls noch konventionell (blaue Pferde), aber die Ausdrucksmittel, namentlich in den Gesichtern, sind gesteigert (Fig. 646) und der Stil macht den Übergang von etwas steifer Feierlichkeit (Fig. 647. [93, 2, 3]) zur Freiheit der entwickelten Kunst durch (Fig. 648. [93, 1]).

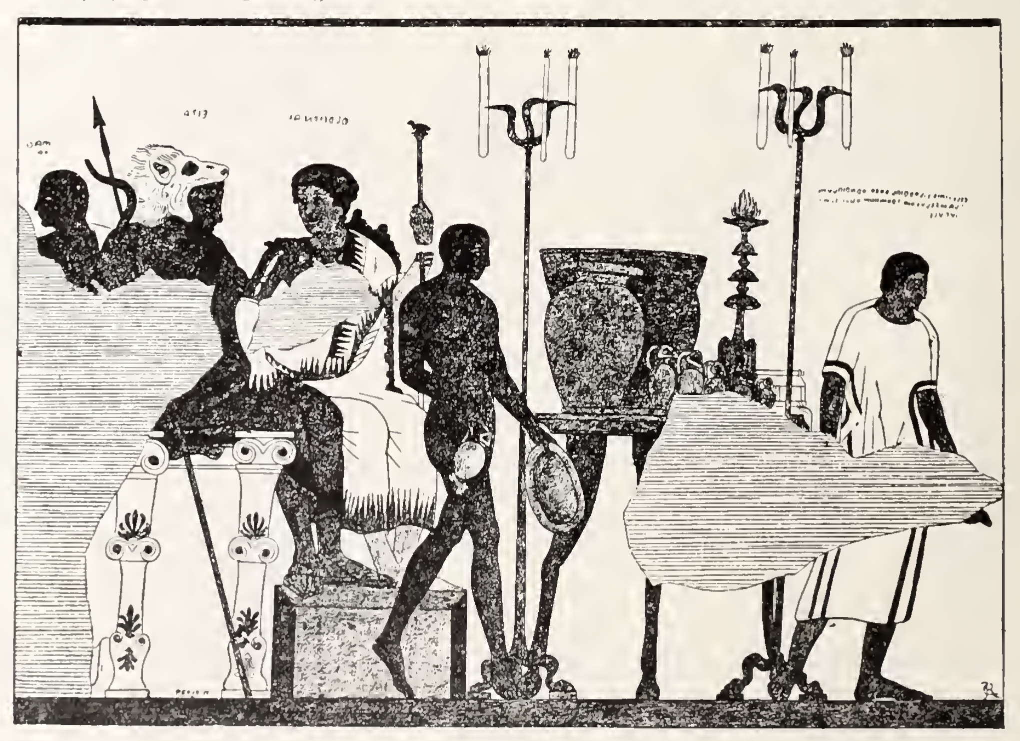


Fig. 649. Hadesgruppe. Aus dem Grabe Golini. Orvieto. (Martha.)

Die vierte Gruppe steht unter dem Einflusse der um die Zeit des peloponnesischen Krieges aufkommenden griechischen Malweise und dürfte daher dem 4. Jahrhundert zuzuweisen sein. Die Zeichnung ist völlig frei geworden; während die Gewänder noch lediglich zeichnerisch behandelt sind, wird bei den nackten männlichen Körpern eine leichte Modellierung angestrebt (vgl. S. 224. 240). In den Gegenständen ist eine große Wandelung eingetreten, das mythische Element verdrängt mehr und mehr die früheren Schilderungen aus dem Kreise des täglichen Lebens.



Fig. 650. Aus der Vorratskammer der Unterwelt. Aus dem Grabe Golini. (Martha.)



Fig. 651. Höllenspuk aus der **grotta dell' Orco**, Corneto; ein Dämon bewacht Theseus und Peirithoos. (Martha.)

Selbst wo das Gelage noch den Mittelpunkt bildet, ist es in die Nebelregion der Unterwelt versetzt; der Tote fährt dort ein, um an der Ahnentafel Platz zu nehmen, an der Hades und Persephone den Vorsitz führen (Fig. 649), während Küche und Keller der Unterwelt ausführlich geschildert werden (Grab Golini in Orvieto-Volsinii Fig. 650). Ein Grab in Corneto [93, 5] zaubert den ganzen Spuk der höllischen Welt mit den üblichen Frevlern der griechischen Sage



Fig. 652. Achills Totenopfer an Patroklos (stilistisch entstellt).
Aus dem Grabe François bei Vulci.

an die Wand, darunter auch die beliebte Schreckgestalt des etruskischen Charun (vgl. Fig. 654) und seines Genossen Tuchulcha (Fig. 651), sowie die groteske Szene der Blendung Polyphems. Das Grab François in Vulci endlich versetzt nicht gerade in den Hades, ist aber reich an Greuelszenen, die der Maler merkwürdigerweise in strengem Parallelismus halb der griechischen Sage (Fig. 652), halb der etruskischen Überlieferung (Fig. 653) entnimmt. An malerischer Wirkung werden diese Wandmalereien übertroffen von der in Temperafarben vortrefflich ausgeführten Amazonenschlacht eines nur wenig jüngeren Alabastersarkophags aus Corneto, jetzt im Museum zu Florenz. Einen späten Ausklang dieser ganzen Wandmalerei bilden einige geringe Beispiele aus Corneto.

Diese ganze etruskische Wandmalerei ist stilistisch und zum großen Teil auch gegenständlich von der griechischen Malerei abhängig und folgt ihren Wandlungen. In Latium findet



Fig. 653. Mastarna (Servius Tullius) befreit Cälius Vibenna aus der Gefangenschaft.
Aus demselben Grabe.

sich davon ebensowenig wie von griechischer bemalter Tonware. In Etrurien dagegen begegnen wir einer nicht geringen Zahl bemalter Tongefäße, auf denen die Etrusker die griechischen Vorbilder in ihrer Art wiederzugeben versucht haben (Fig. 654).



Fig. 654. Aias (Achill?) tötet einen Gefangenen.
Etruskisches Vasenbild aus Vulci.

Metallzeichnungen. Den Gemälden stehen als Werke zeichnender Kunst die Metallzeichnungen am nächsten. Die glatten Flächen eines Erzgerätes mit eingegrabenen Zeichnungen (graffiti) zu schmücken, war eine den Griechen wohlbekannte Kunst, auf Rüstungen, Wurfscheiben, Spiegeln, Gefäßen seit alter Zeit geübt. Diese Technik ward auch in Mittelitalien aufgenommen und fand besonders auf den Rückseiten eherner Handspiegel und auf runden Büchsen für Toilettengerät (Cisten) ihre Anwendung. Die Fabrikation dieser Erzwaren erstreckte sich über Südetrurien bis nach Orvieto und Chiusi, andererseits über Latium, wo Palestrina (Präneste) besonders hervortritt. Das vornehmste Erzeugnis aber stammt aus Rom, wo Novius Plautius, eher campanischer als pränestinischer Herkunft, im 3. Jahrhundert die sog. Ficoronische Cista (Fig. 655) mit Szenen aus der Argonautensage in einem kräftigen und überaus fein empfundenen Stile schmückte (Fig. 656, vollständig [90, 3]); es ist eines der hervorragendsten Werke griechischer Kompositions- und Zeichenkunst in italischer Ausführung. Während die Cisten anscheinend nur in Latium verfertigt wurden und einer vorübergehenden Mode des 3. Jahrhunderts entsprangen, sind Spiegel mit eingegrabenen Zeichnungen lange in Übung gewesen; sie reichen von den Zeiten noch gebundener Kunst bis zur römischen Herrschaft (etwa 5. bis 2. Jahrhundert). Etruskische und lateinische Inschriften gehen auf den Spiegeln nebeneinander her; daß auch Griechen dabei beschäftigt waren, zeigt die Künstlerinschrift eines Vibius Philippus auf einem geringen Spiegel. Neben Erzeugnissen von hoher Schönheit (Fig. 426) oder reicher Wirkung (Fig. 657) geht eine Masse geringwertiger Ware, schlüpfriger Darstellungen, kunstloser Kritzeleien her. Häufige Mißverständnisse beweisen auch hier wie bei den Wandgemälden, daß die Verfertiger die Bedeutung ihrer griechischen Vorlagen nicht immer verstanden.

Waren die Spiegel nur für den einheimischen Gebrauch bestimmt, so genoß das mannigfache Erzgerät der etruskischen Fabriken, zumeist ionischen Mustern nachgeahmt (vgl. S. 145),



Fig. 655. Ficoronische Cista aus Präneste. Rom. (Martha.)



Fig. 657. Menelaos bedroht Helena. Etruskischer Spiegel. Brit. Museum.



Fig. 658. Die Sieben vor Theben. Etruskische Gemme. Berlin. (Martha.)



Fig. 656. Argonauten: Kastor fesselt den Bebrykerkönig Amykos. Mittelszene von der Ficoronischen Cista.

weitverbreiteten Ruf bis nach Athen und bis über die Alpen; Dreifüße (Fig. 359), Kandelaber, Kessel, Waffen waren beliebte Handelsartikel im Verkehr mit den nordischen Völkern. Auch goldenes Geschmeide, goldenes und silbernes Geräte gehörte zu den etruskischen Fabrikaten.

Hier mag auch einer von den Etruskern viel geübten Fertigkeit gedacht werden, der Gemmenschneidekunst. Die äußere Form ist meistens die ägyptische des Scarabäus, die den Etruskern durch ägyptisierende Gemmen in Faience aus phönizischen Fabriken vertraut geworden war. Zumeist haben sie bei den vertieften Bildern der unteren glatten Flächen griechische Vorbilder zu Grunde gelegt, denen sie in den besten Exemplaren ziemlich nahe kommen, während die große Masse steif und dürftig ist. Etruskische Beischriften melden oft die Namen der dargestellten Helden (Fig. 658).



Fig. 659. Buccherokanne. (Martha.)

Etruskische Plastik. Die Etrusker genossen ebenso wie wegen ihres Erzgerätes auch als Tonbildner einen hohen Ruf. Das älteste Erzeugnis dieser Technik sind die schwarzen Buccherovasen aus rauchdurchzogenem Ton. Die älteste Art ist roh; dann folgen Nachahmungen altionischen Metallgerätes, mit gestempelten Reliefs (Fig. 659); zuletzt überwiegt ein plumperer etruskischer Formensinn. Diese Ware scheint hauptsächlich im binnenländischen Chiusi verfertigt worden zu sein, bis sie anderen feineren Erzeugnissen der Töpferei Platz machte. Große Tonstatuen, deren Brennen bedeutendes technisches Geschick erfordert, schmückten die Tempel und deren Giebel, u. a. auch den des kapitolinischen Tempels in Rom, hier von Vulca aus Veji gefertigt. Ausgezeichnete Erzeugnisse dieser Technik liegen in einigen Tonsarkophagen vor. Einer älteren Gruppe, die wir etwa um 500 v. Chr. ansetzen mögen, gehören einige große bemalte Sarkophage aus Cerveteri an, der eine, dessen Seitenstück neuerdings gefunden ist (Papaginlio), im Louvre (Fig. 660), in strengem Stil, die beiden Ehegatten auf ihrem Lager darstellend, in den Oberkörpern nicht übel, dagegen ohne allen Sinn für Proportion und Zusammenhang des Körpers; ein anderer (Fig. 661) wird im Britischen Museum aufbewahrt, wo der starke Realismus der gelagerten Gruppe, durch die Farben noch stärker betont, einen eigentümlichen Gegensatz gegen die streng stilisierten Reliefs des Bettkastens bildet. Dieselben fehlerhaften Proportionen kehren noch auf zwei um etwa drei Jahrhunderte jüngeren Tonsarkophagen aus Chiusi wieder (Florenz, Brit. Museum), die sonst in Formen und Farben das Gepräge hellenistischen Geschmackes tragen. Der Spätzeit gehören auch die tönernen Giebelgruppen von Luni (bei Carrara) im Etruskischen Museum zu Florenz an; sie gehen die Niobidensage an und zeigen einen freien, wirkungsvollen Stil.



Fig. 660. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Louvre. (Longpérier.)



Fig. 661. Bemalter Tonsarkophag aus Cerveteri. Brit. Museum.

Die Reliefs des einen Sarkophags von Cerveteri (Fig. 661) sind stilistisch verwandt mit einer Gruppe von Steinreliefs, die dem nördlichen und mittleren Etrurien eigentümlich sind und etwa dem 5. Jahrhundert angehören mögen. Die oben gerundeten Grabstelen aus Volterra (Fig. 662), Fiesole (Fig. 663), Orvieto mit ihren plumpen Formen und flachen Reliefs, stehen den altionischen Erzreliefs aus Perugia (Fig. 280) nahe. Ionische Einflüsse kehren auch in Chiusi wieder in einer etwas jüngeren zusammengehörigen Gruppe von Flachreliefs, die auf runden und viereckigen Basen und Blöcken von einheimischem Kalkstein (Stinkstein) angebracht sind und alle, strenger oder milder, eine lokal gefärbte Altertümlichkeit zur Schau tragen. Den Gegenständen nach sind sie den gleichzeitigen Wandmalereien (S. 360) verwandt, indem auch sie hauptsächlich den ganzen Kreis des täglichen, öffentlichen, festlichen Lebens umspannen (Fig. 664). Übrigens stehen diesen Reliefs auch Sitzbilder aus Chiusi zur Seite (Museum von Palermo), die in ihren schweren Proportionen an die milesischen Statuen (Fig. 288) erinnern.



Fig. 662. Krieger.
Grabstele aus Volterra. Volterra.

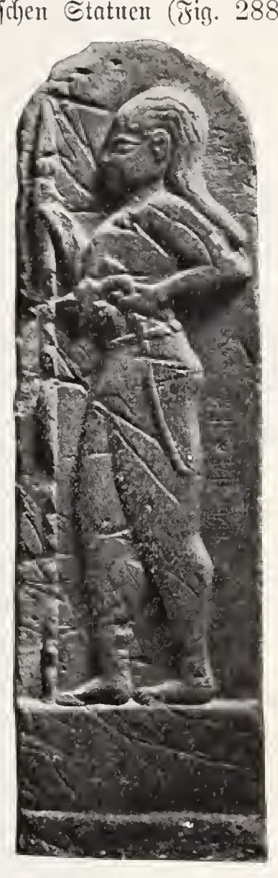


Fig. 663. Jüngling mit Speer und Axt.
Grabstele aus Fiesole. Florenz.

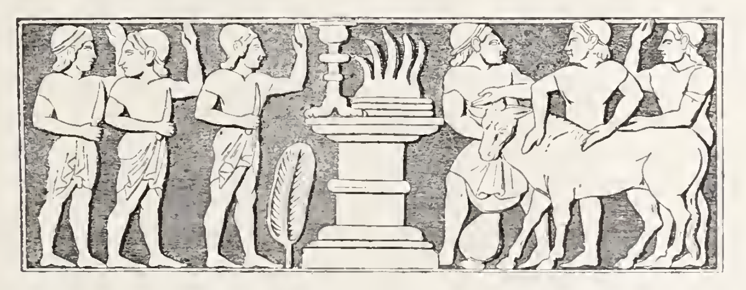


Fig. 664. Opferszene, Relief aus Chiusi.

Etwa gegen 500, als im Süden Porsena Rom bedrohte, machten die Etrusker auch gegen Norden einen Vorstoß durch den Apennin in das keltische Poland. Ein Hauptsitz ihrer dortigen Macht war das am Ausgange des Renopasses gelegene **Bologna** (Felsina), wo jetzt die etruskische Kultur die primitiveren einheimischen Zustände (S. 347 ff.) verdrängte. Das eigentümlichste Erzeugnis sind steinerne **Grabstelen** mit sehr flachen Reliefs, die von den unbeholfensten Versuchen bis zu Nachahmungen von Darstellungen im rotfigurigen Vasenstil fortschreiten, aber es durchweg mehr auf einen Gesamteindruck als auf feinere Einzelausführung absehen. Wagenfahrt, Abschied, Kampf sind auch hier die beliebtesten Gegenstände, doch mischen sich oft dämonische Wesen hinein (Fig. 665). Um die Mitte des 4. Jahrhunderts, wo Rom seine schwere Hand auf Etrurien legte, ging dieser etruskische Vorposten verloren; ein halbes Jahrhundert später war Etruriens Selbständigkeit vernichtet.



Fig. 665. Stele aus Bologna. (Martha.)



Fig. 666. Telephos in Argos. Etruskische Urne von Alabaster aus Volterra.

Dieser etruskischen Spätzeit, dem 3. und 2. Jahrhundert, gehören außer einigen Graffiti (S. 363) und einigen Tonfiguren (S. 365) besonders die sog. **Urnen**, d. h. kleinere Aschenkisten an, die wiederum nur in Nord- und Mitteletrurien, nicht in dem früher latinisierten Südetrurien, üblich waren. Sie sind in Material, Form, Kunstart nach den Fundorten verschieden, stimmen aber alle darin überein, daß die früher so langgestreckten Deckelfiguren sich nunmehr in die „fetten Etrusker" der Römer, mit kurzen Leibern und dicken Köpfen, verwandelt haben. In **Perugia** zwingt der grobe Travertin zu mehr andeutender Ausführung, in **Chiusi** erinnert das Flachrelief noch an den alten lokalen Stil (S. 367), in **Volterra** erlaubt der weiche Alabaster hohes Relief bei lebhafter Färbung. Neben den Darstellungen des täglichen Lebens überwiegen hier, wie in der späteren Malerei, mythologische Szenen, mit mehr oder weniger Willkür und Unverstand griechischen Vorlagen nachgebildet, die Vorläufer der späteren römischen Sarkophagreliefs (Fig. 666). Diesen Urnen schließen sich ein paar

große südetruskische Alabastersarkophage aus Vulci an, deren flache Deckelreliefs ausnahmsweise das Ehepaar in herzlicher Umarmung zeigen.

Endlich sind aus der späteren Zeit noch einige etruskische Erzfiguren erhalten, so z. B. der Knabe mit der Gans aus Cortona (jetzt in Leiden), der sich den hellenistischen Genrefiguren anreiht, und die lebensgroße, am trasimenischen See gefundene Statue des Aulus Metellus, in der Haltung eines Redners (Fig. 667), die schon durch den Namen des Dargestellten auf die Zeit der römischen Herrschaft hinweist. Die Gesichtszüge zeigen allerdings etwas von etruskischem Realismus.



Fig. 667. Erzstatue des Aulus Metellus („der Redner").
Vom trasimenischen See. Florenz.

3. Die Zeit der römischen Republik.

Die Kunstverhältnisse des republikanischen Rom sind uns nur sehr mangelhaft bekannt. Der Verlust der größten Teile des livianischen Geschichtswerkes macht sich überall geltend. Fließen so die literarischen Quellen nur sehr spärlich und ohne Zusammenhang, so ragen auch die erhaltenen Kunstwerke nur wie einsame Ruinen aus dichter Schuttdecke hervor. Es lassen sich daher nur einzelne Erscheinungen bezeichnen, wie sie uns mehr zufällig noch erkennbar sind.

Von der Vertreibung der Könige bis zur Unterwerfung Campaniens. Rom stand seit der Königszeit in der Baukunst ganz unter dem Einfluß der Etrusker, von denen die Römer auch vieles in ihren religiösen Anschauungen und Kultgebräuchen übernommen hatten. So ist nicht bloß die Bautechnik etruskisch — das alte Tullianum (Fig. 629) und der Emissar des Albanersees (nach 400) mit ihren Scheingewölben haben in Etrurien zahlreiche Genossen —, sondern die nahezu quadraten Tempelgrundrisse mit dem hinteren Abschluß und der großen Vorhalle bildeten auch in Rom die Regel. Der kapitolinische Tempel von 509 mit seinem hohen Podium (S. 355) stand am Anfang einer Reihe städtischer Tempel (z. B. des Apollo im Marsfelde, 431) und wirkte auch auf Latium ein. Dieser „tuskanische" Tempel hielt sich in Rom noch bis zum Ausgang des 3. Jahrhunderts (Tempel der Spes am Gemüsemarkt, 212). Manches freilich, was vielfach als alt und etruskisch angesehen worden ist, ist viel jünger; so die sog. Serviusmauer [23, 3], deren erhaltene Reste in reinem Quaderbau aus dem 2. Jahrhundert stammen, und die Einwölbung der Cloaca Maxima [23, 4], die gar erst in den Beginn der Kaiserzeit (Agrippa) zu gehören scheint.

Auch von Bildwerken lieferte Etrurien viel. Die ältesten Tonstatuen des kapitolinischen Tempels stammten von dem Vejenter Vulca (S. 365). Weiter gab die Eroberung etruskischer Städte (Veji 393) Anlaß zur Übersiedelung etruskischer Götterbilder nach Rom; nach der Einnahme von Alt-Volsinii (Orvieto, 265) sollen sogar nicht weniger als 2000 Erzstatuen nach Rom gebracht worden sein.



Fig. 668. Wagenzug. Bemaltes Tonrelief vom Esquilin. Rom, Thermenmuseum.

Andere Einwirkungen kamen von Süden, von griechischer Seite. In Conca, unweit dem alten Antium, ist ein Tempel zum Vorschein gekommen, der etwa um 500 anzusetzen ist und mit seinem länglichen Grundriß, allerseits von Stufen umgeben, deutlich den griechischen Einfluß Süditaliens verrät. Man wird zumeist an Kyme denken (S. 351). Aus Kyme sollten die sibyllinischen Bücher stammen; von dort hatten die Latiner, ohne Vermittelung der Etrusker, ihre Schrift erhalten; die Kymäer leisteten den Latinern 508 im Entscheidungskampfe gegen die Etrusker bei Aricia Beistand und bei Kyme erlitt 474 die etruskische Seemacht den entscheidenden Schlag. Kyme wird wohl auch die Statuen der Zwillinge mit der Wölfin (Fig. 315) für das Kapitol geliefert haben, wenn diese wirklich bald nach der Vertreibung der Könige aufgestellt wurden. Das Bild der Diana auf dem Aventin, das älteste Götterbild Roms, war die Kopie einer Statue in dem phokäischen Massalia (Marseille). Das äolische Elea (Velia) übertrug schon im Anfange der Republik nach Rom seinen Kultus der Demeter und des Dionysos (Ceres, Liber und Libera), denen 496 ein Tempel am Cirkus erbaut wird. Hier war alles griechisch, Kult, Sprache und Ausstattung des Tempels, mit tönernen Statuen in den Giebeln und mit

Gemälden oder vielmehr bemalten Tonreliefs im Tempel von zwei griechischen Künstlern Damophilos und Gorgasos; die Götterbilder selbst waren von Erz. Funde bemalter Tonreliefs auf dem Esquilin und in der latinischen Bundesstadt Veliträ (Velletri) bezeugen eine ähnliche Kunstübung (Fig. 668).

Aus den ersten beiden Jahrhunderten ist sonst wenig bekannt, nur zeigt sich, daß schon seit dem 5. Jahrhundert (L. Minucius 439) die auch in Griechenland damals immer mehr sich ausbreitende Sitte der Ehrenstatuen aus Erz um sich griff. Sie wurden vielfach auf Säulen aufgestellt, eine Sitte, die schon seit dem 6. Jahrhundert in Griechenland, später z. B. in Alexandrien und Pergamon verbreitet war. Den Standbildern folgten Reiterstatuen (zuerst 338 für Mänius und Camillus). Das berühmteste Beispiel einer solchen Ehrenstatue, wenn auch schon jenseits der Grenzen unserer Periode, war die mit Schiffsschnäbeln geschmückte Säule (columna rostrata) mit dem Standbilde des Duilius darauf (Fig. 669), die den ersten römischen Seesieg (260) verherrlichte. Rom teilte die Vorliebe für Porträtstatuen mit der ganzen griechischen Welt, sie fand aber dort eine besondere Nahrung an dem den Römern wie den Etruskern eigenen, auf die Toskaner vererbten Sinn für scharfes Erfassen und treue Wiedergabe der Bildniszüge. Diese Fähigkeit sprach sich besonders in den wächsernen Ahnenbildern der vornehmen Familien aus, bei denen es auf möglichst große Ähnlichkeit ankam. Diese Sitte ist älter als Lysistratos' Erfindung, Gipsformen vom lebenden Modell zu nehmen und danach Wachsmasken zu verfertigen (S. 289). Den wirklichen Porträts schlossen sich später, ganz wie in Griechenland (S. 335), auch erfundene an. So füllte sich im 3. Jahrhundert das Kapitol mit den Statuen der Könige und anderer Gestalten der römischen Sage und Geschichte. Dahin läßt sich auch die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen rechnen, die 296 zwei Ogulnier auf dem Forum widmeten. Es war vermutlich, im Gegensatz gegen das ältere Bild (Fig. 315), der verbreitetste und berühmteste Typus, in dem die Wölfin ihren Kopf nach ihren Schützlingen umwendet (Fig. 670).



Fig. 669. Münze mit der Columna rostrata. (Head.)



Fig. 670. Die Wölfin mit den Zwillingen. Münze capuanischer Prägung. (Babelon.)





Fig. 671. Minerva und Dioskuren. Münze capuanischer Prägung (Head.)





Fig. 672. Münze von Cales. (Head.)

Bis zur Gracchenzeit. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts trat Rom in ein erneutes Verhältnis zu Campanien, dessen jetzige Hauptstadt Capua seit 338 römisches Bürgerrecht besaß; in der Nähe ward 334 die Militärkolonie Cales gegründet (S. 351). Capua ward für mehrere Menschenalter, bis 268, die Prägestätte der römischen Silbermünzen (Fig. 671). Cales, das seine schöne griechische Prägung bewahrte (Fig. 672), war mit dem übrigen Campanien auch die Heimat verschiedener feiner Töpferwaren, z. T. mit lateinischen Töpfer-

namen, die bis nach dem südlichen Etrurien vertrieben wurden. Wenn Novius Plautius, wie es scheint, aus Campanien stammte (S. 363), so wäre damit auch eine Anknüpfung für die in Latium betriebene Herstellung von Graffiti gegeben. Nach Unteritalien scheint ferner die Altarform des überaus ernsten und vornehmen Scipionensarkophages von grauem Peperin zu weisen (Fig. 673), dessen Inhaber L. Cornelius Scipio im Jahre 290 Censor gewesen war. Mit der völligen Unterwerfung Unteritaliens nach dem Kriege gegen Pyrros (272) übte die neue Hauptstadt ebenso auf die künstlerischen wie auf die dichterischen Kräfte Unteritaliens eine erhöhte Anziehungskraft. Sie bekam daher mannigfache Anregung, wirkte aber auch allmählich durch ihre Kolonisten auf den kunstgeübten Süden ein.



Fig. 673. Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus. Vatikan. (Daumet.)

Die praktischste aller Künste, die **Baukunst**, sagte dem römischen Geist am meisten zu. Seit der eingreifenden Tätigkeit des Censors Appius Claudius (312) gehörten Landstraßen (Via Appia), Brückenbauten, Wasserleitungen (Aqua Appia) zu den häufigsten Aufgaben der Ingenieure und Architekten. Ein völliger Wandel trat im Tempelbau ein, vermutlich unter großgriechischem, etwa campanischem, Einfluß. Die quadratischen etruskischen Grundrisse wichen den länglichen griechischen, nur daß die geschlossene Rückwand als Abschluß zugleich für die Cella und die beiden Seitenhallen blieb, und ebenso die durch den Kultus geforderte altitalische weite Vorhalle beibehalten ward. Das Podium, nunmehr mit einem lesbischen Kymation (Fig. 218) bekrönt, ward meistens bewahrt. Die Weite der Säulen, die aus dem alten Holzbau herrührte, machte der engeren griechischen Säulenstellung Platz. Hat sich auch in der Hauptstadt selbst nichts dieser Art erhalten (von dem Tempel des epidaurischen Äskulap z. B., der 291 auf der Tiberinsel angesiedelt ward, ist nichts nachweisbar), so zeugen doch Tempelreste in Latium, das seit der Auflösung des latinischen Bundes und der Unterwerfung der Volsker (um 338) völlig unter römischem Einfluß stand, von diesen eingreifenden Änderungen (Alba Fucens, Gabii, Signia, Norba).

Außer von der Baukunst erhalten wir aus dem 3. Jahrhundert auch einige dürftige Kunde von der **Malerei**. An ihrer Spitze steht zu Anfang des dritten Jahrhunderts ein vornehmer Mann, **Fabius Pictor**. Scharfe Zeichnung, gefällige Farbe, Mangel an störenden Nebendingen werden an ihm gerühmt. Schlachten, die ja auch in der griechischen Malerei gern dargestellt wurden (S. 287. 313), und Triumphe waren die beliebtesten Vorwürfe; bisweilen

wurden auffällige Kriegsereignisse verewigt, so mehrfach während des hannibalischen Krieges (vgl. Fig. 674). Große Bilder, nach Art von Velarien, pflegten die Triumphalstraße zu schmücken. Eine praktische Verwendung fand die Malerei in einer Art von halb Bild halb Landkarte, aus der Vogelperspektive genommen und mit Staffage, besonders mit Kriegsereignissen (Italien, Sardinien, Syrakus, Karthago) ausgestattet. Nur vereinzelt werden daneben mythologische Bilder hellenistischer Art genannt (Helena und Atalante in Lanuvium). Auf lange Zeit der letzte freie römische Maler war der Dichter Pacuvius, aus Unteritalien gebürtig, in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts; sonst ward dies Handwerk den Griechen überlassen, wie beispielsweise dem einst in Alexandrien tätigen Landschaftsmaler Demetrios, dem athenischen Hauslehrer bei Ämilius Paullus Metrodoros, dem Asiaten M. Plautius Lykon, der sich in dem Landstädtchen Ardea Ruhm erwarb.

Gegen das Ende des 3. Jahrhunderts, noch während des hannibalischen Krieges, bemerken wir in der Baukunst einen Umschwung, der auf ostgriechische Einflüsse zurückgeführt werden muß. Ein Vertrag, den Rom schon nach dem Pyrroskriege mit Ptolemäos II. von Ägypten geschlossen hatte, scheint freilich auf diesem Gebiete keine unmittelbaren Folgen gehabt zu haben. Dagegen dürfen wir uns der freundschaftlichen Verhältnisse erinnern, in denen Rom am Ende des zweiten Jahrhunderts sowohl mit dem pergamenischen Reiche wie mit Rhodos stand. In Kleinasien herrschte damals in der Architektur die nüchterne Richtung des Hermogenes (S. 298), den die Römer als Gesetzgeber in seiner Kunst verehrten; noch in der augusteischen Zeit ist der Architekt Vitruv der Vertreter dieser Lehre. Diese kleinasiatische Architektur finden wir zuerst in einigen ionischen Tempeln in Rom, deren ältester, der Tempel der Mater Matuta (sog. Fortuna virilis, Fig. 675), 212, zwei benachbarte am Gemüsemarkt (Juno Sospita 194 und Pietas 181) aus den nächsten Jahrzehnten stammten. Das in Rom bereits ganz eingebürgerte Podium begegnete sich hier mit der damaligen hellenistischen Gewohnheit (S. 396). Auch der Grundriß blieb derselbe wie bisher (S. 372), aber die Formbehandlung änderte sich. Die attische Basis mit Plinthe und ein trockenes Kapitell, an dem die Fascie als steifes Band und die Volute möglichst kreisförmig erscheint, darüber dreigeteiltes Epistyl und Fries, bilden die etwas starre Norm. Der Tempel der Mater matuta begnügt sich bei seiner Kleinheit, ebenso wie der ähnliche in Tivoli, mit Halbsäulen ringsum (Pseudoperipteros). Auch die korinthische Bauweise hielt ihren Einzug in Rom mit dem Tempel der Göttermutter auf dem Palatin (191), einem stattlichen korinthischen Podiumtempel mit großer Treppenanlage. Uns bietet der wohl nicht viel jüngere Rundtempel in Tivoli [24, 3], der mit einer offenen

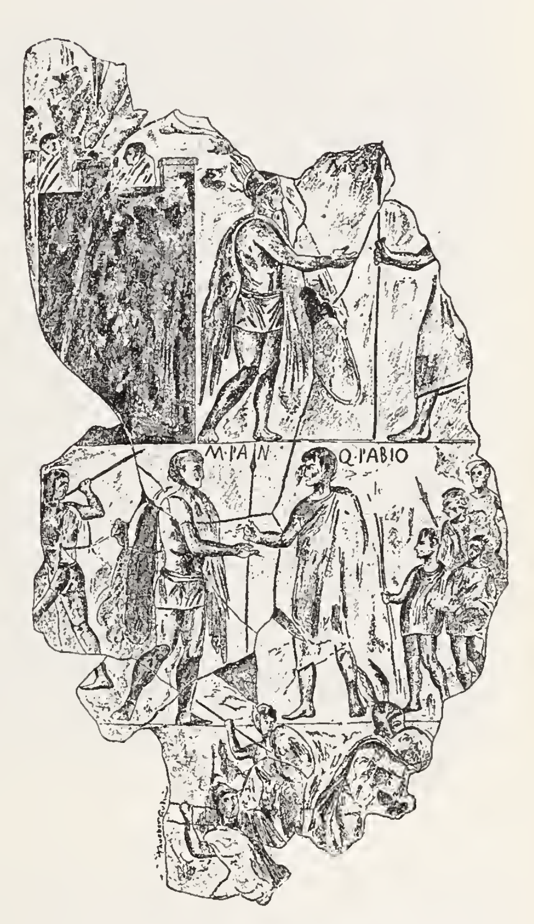


Fig. 674. Kriegsszenen. Esquilinische Wandmalerei, 2. Jahrhundert. (Girard.)

Ringhalle umgeben ist (Monopteros), ein anmutiges Beispiel. Die Rundform dieses und des römischen sog. Vestatempels [24, 2] ist der hellenistischen Baukunst geläufig (S. 300), fand aber in Rom um so leichteren Eingang, als sie zugleich die Erinnerung an die uralten Rundhütten der Gräcoitaliker erweckte. Das Kapitell (Fig. 676) weist die runderen, kohlartigen Blätterformen des italischen Akanthus (acanthus mollis) auf anstatt der steiferen, scharfgezackten des griechischen (S. 120). Kaum hellenisiert zeigt sich der dorische Stil, das Stiefkind der hellenistischen Zeit und besonders der Richtung des Hermogenes, an dem Tempel in Cori im Volskergebirge (Fig. 677), etwa aus der sullanischen Zeit. Die überschlanken Säulen, die auf Basen ruhen, und das Kapitell mit seinem glatten Hals ist von tuskanischer Form. Das



Fig. 675. Tempel der Mater Matuta („Fortuna virilis") in Rom, zur Kirche umgebaut.

Epistyl ist winzig; drei Triglyphen stehen über jedem Interkolumnium (vgl. S. 295). Die drei Interkolumnien tiefe Vorhalle entspricht italischem Brauch. Hellenistische Sitte griff aber auch in der Gestaltung der Tempelhöfe um sich. Der alte kapitolinische Tempel erhielt nicht bloß nach 146 vergoldete Decken und einen Fußboden von Plattenmosaik, sondern sein mit Statuen besetzter Tempelhof ward 138 nach hellenistischer Weise mit Säulenhallen umgeben. Dies galt auch von der großen Anlage, die Metellus aus seiner makedonischen Beute (146) im Marsfelde (Campus) erbaute. Der Baumeister Hermodoros aus Kypros leitete den Bau des großen Säulenhofes, dessen Mittelpunkt zwei Tempel, des Juppiter und der Juno, bildeten. Der hier entfaltete Luxus griechischen Marmors anstatt der einheimischen Baumaterialien, Tuff, Peperin und Travertin, blieb allerdings zunächst noch vereinzelt.

Weiter fanden in der Hauptstadt seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts die hellenistischen Markthallen (Basiliken), für den Handelsverkehr und für die Rechtspflege bestimmt (S. 304),

raschen Eingang. Die Basilica Aemilia (180) ist uns in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht bekannt; später stellte sie eine Vereinigung eines großen geschlossenen fünfschiffigen Hauptsaales mit der zweistöckigen Hallenform gegen das Forum dar. Am Tiber ward ein Hafen angelegt, der in seinem griechischen Namen Emporium den Hinweis auf seine Vorbilder enthielt; ein Fisch- und Gemüsemarkt, ebenfalls mit dem griechischen Namen Macellum, mit Markthallen und einer Tholos (Fig. 549 f.), trat an die Stelle des alten einfachen Fischmarktes. Gewölbte Laubengänge, zum Teil doppelstöckig, liefen längs einigen der jetzt mit Lava gepflasterten Straßen. Tore und Bogen, von Statuen bekrönt, wie sie uns in hellenistischen Landschaftsbildern entgegentreten, wurden an Eingängen oder an den Straßen errichtet (Scipio Africanus 190); auch bogenförmige Basen (Stertinius 196, Verres vor 70) und von Statuen umgebene Bogen (Fornix Fabianus 121) kommen vor. Es läßt sich nicht mehr im einzelnen sagen, was von diesen Neuerungen etwa aus dem Osten entlehnt war.



Fig. 676. Korinthische Säule vom Rundtempel zu Tivoli.

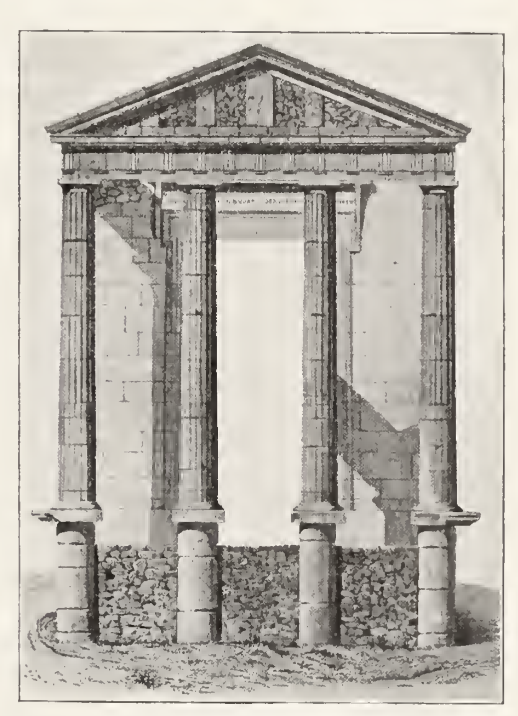


Fig. 677. Tempel in Cora im Volskergebirge. (Rev. arch.)

Während die römische Baukunst Regel und Richtung aus Kleinasien empfing, erhielt das Interesse der Römer an der Bildkunst eine bedeutende Anregung durch die Masseneinfuhr griechischer Statuen, Bilder und kostbaren Gold- und Silbergeschirres, die 212 nach der Plünderung von Syrakus durch Marcellus begann und zunächst bis zu Aemilius Paullus' Unterwerfung Makedoniens (167) in einer Reihe großer Triumphe (Tarent, Makedonien, Kleinasien, Epeiros) fast ununterbrochen fortgesetzt ward, um nach der Mitte des Jahrhunderts in Metellus' makedonischem und Mummius' griechischem Triumph, endlich durch die attalische Erbschaft von 133 (S. 329) ihren Abschluß zu finden. Mehrere Tage pflegte die Schaustellung eroberten Kunstgutes im Triumphzuge zu dauern, und wenn man zuerst nach Hunderten und Tausenden von Stücken zählte, rechnete man bald nur noch nach Wagenladungen. Außer Athen und Ägypten hatten fast alle bedeutenden Heimstätten und Sammelplätze griechischer Kunst ihre Schätze an Rom abliefern müssen; dieses fand sich daher im Besitze nicht bloß zahlloser, sondern

auch der vornehmsten Schöpfungen des griechischen Meißels und Pinsels, und zwar in solcher Fülle, daß kein Bedürfnis zu deren Vermehrung vorzuliegen schien. Denn daß Metellus eine Gruppe attischer Bildhauer nach Rom gezogen habe, ist weder bezeugt noch wahrscheinlich, da wir in der Folgezeit bis auf Sulla nichts von solchen Künstlern in Rom hören. Dagegen fand die griechische Beute ein ebenso dankbares Publikum in den Kreisen der Scipionen und unter den übrigen Freunden griechischer Bildung, wie geharnischten Widerspruch bei Cato und anderen Vertretern des alten starren Römertums. Freilich war in den Zeiten, wo seit Ennius auch in der Poesie die griechischen Formen die alten römischen Verse ganz verdrängten, vollends für die bildenden Künste der Sieg des Griechentums von vornherein entschieden.

Das hellenistische Pompeji. Während wir in Rom fast ganz auf vereinzelte Nachrichten und Reste angewiesen sind, da spätere Neubauten die Spuren der älteren Anlagen getilgt haben, gewinnen wir dank der Asche des Vesuv einen anschaulicheren Einblick in die Hellenisierung einer italischen Stadt in Pompeji. Bis in das zweite Jahrhundert war Pompeji (vgl. S. 129) eine unscheinbare Landstadt. Einstöckige Häuser aus Kalkstein, mit einfachem Bewurf, bewahrten den altitalischen Grundplan (Fig. 641); Säulen und Gemälde waren noch unbekannt. Das änderte sich, seit das benachbarte Puteoli in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts an die Stelle von Cumä getreten und das Einfuhrtor für syrische und ägyptische Waren und Einflüsse geworden war (S. 351). Natürlich zeigte sich die Wirkung zunächst in Campanien selbst; wir können die Umbildung Pompejis in eine hellenistische Stadt, die hauptsächlich in der Zeit von der Zerstörung Karthagos bis zum Bundesgenossenkrieg (146—80) vor sich ging, deutlich verfolgen. Tuff tritt an die Stelle des Kalksteins und erlaubt feinere architektonische Ausgestaltung; Kalkmörtel, mit Puzzolanerde gemischt, liefert ein vortreffliches Bindemittel. Die Einführung der Säule verändert rasch das ganze Stadtbild. Säulenhallen umgeben die Plätze, während die nunmehr zweistöckigen Häuser sich in Läden auf die Straßen öffnen. Theater [21, 3] und Bäder (Fig. 554), Palästra und Ephebeum (S. 308) zeugen für das Eindringen griechischer Lebensgewohnheiten; die sehr stattliche Basilika am Markte zeigt uns eine neue Gestaltung dieser öffentlichen Verkehrshalle (Fig. 541 f.). Unter den Tempeln trägt der Apollotempel als peripterer Podiumtempel, ohne hinteren Mauerabschluß, mit zweistöckigen Säulenhallen um den Hof [24, 6. 9], am deutlichsten seinen hellenistischen Ursprung zur Schau, während der am Ende dieser Periode begonnene Tempel der kapitolinischen Götter am Forum [24, 5. 7] zwar im einzelnen hellenistische Formen darbietet, aber im Grundplan sich mehr der italischen Weise anschließt. Die Isiskapelle weist, wie der Sarapiskult in Puteoli (Fig. 549), vernehmlich auf Alexandrien hin.

Die architektonische Formensprache dieser pompejanischen „Tuffperiode“ steht nicht allein. Ein früheres, wenn auch im einzelnen abweichendes Beispiel bietet der jüngste Tempel im nahen Pästum, aber auch Selinunt (Burgtempel B) und Akragas (Oratorium des Phalaris) besitzen verwandte Bauten. Die Formen sind von denen der gleichzeitigen römischen Architektur ganz verschieden. Statt der tuskanischen behält die dorische Säule ihre griechische, wenn auch, wie überall, überschlanke und schwächlich gewordene Form (vgl. S. 295); sie wird besonders bei Hallen verwandt. Am feinsten tritt die ionische Säule auf, fast immer mit dem Diagonalkapitell (Fig. 229), dessen Voluten sich schwungvoll etwas neigen; in den wenigen Fällen eines rein ionischen Kapitells zeigt die Polsterseite ein reizvolles Motiv wie von zwei mit den Stengeln zusammengebundenen Kelchblumen. Eierstäbe nehmen gern ein lesbisches Profil an (Fig. 229). Der Säulenschaft wird oben mit einem glatten Halsstreifen beendigt, an dem die Kanäle sich gradlinig totlaufen (vgl. Fig. 676). Dies gilt auch von den nicht eben häufigen korinthischen Säulen, deren Kapitelle eine größere und feine Freiheit entwickeln. Überall tritt

ein frischerer, griechisch empfindender Sinn hervor gegenüber dem trockenen kleinasiatisch-römischen Kanon. Offenbar hat hier ein Land mit noch lebendigem griechischen Sinn eingewirkt, aber welches es sei, ist dunkel. Ob der Peloponnes, an den man gedacht hat, damals noch so viel künstlerische Lebenskraft besaß, scheint zweifelhaft. Von der griechischen Architektur Ägyptens wissen wir fast nichts; mit mehr Wahrscheinlichkeit wird Sicilien in Betracht gezogen, von dem wir freilich in dieser Spätzeit nur wenig Kunde haben, dies wenige aber scheint sich dem Charakter der Tuffarchitektur anzupassen.

Nicht minder einschneidend erweist sich der hellenistische Einfluß im Hausbau. Das alte tuskanische Atrium (Fig. 641, vgl. Fig. 679) erhält einen Nebenbuhler im „viersäuligen“ Atrium (Atrium tetrastylum), indem vier Säulen an den Ecken des Impluvium die Stützen der Decke bilden und eine Erweiterung des ganzen Raumes gestatten. Die gleiche Tendenz führte zur Umwandlung des viersäuligen in ein vielsäuliges „korinthisches“ Atrium (Fig. 640), das sich den Peristylen näherte. Dazu trat aber eine neue, durch das Tablinum vermittelte Abteilung des Hauses, die sich um ein griechisches Peristyl gruppierte und deren Räume durchweg griechische Namen trugen (Triclinien, Oeci, Exedrä, Xystus, vgl. S. 300 f.). Ein

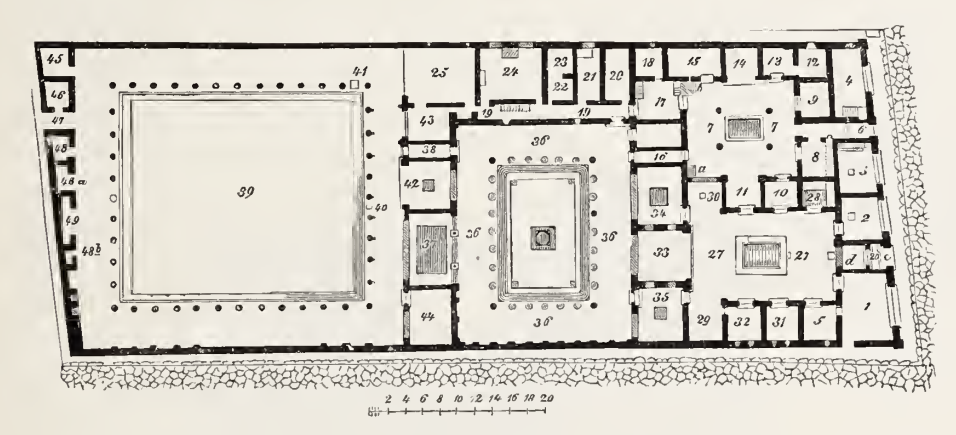


Fig. 678. Casa del Fauno in Pompeji. 2. Jahrh. (Overbeck.)

Normalhaus dieses neuen hellenistischen Stiles ist das sog. Haus des Pansa [22, 3], in der die ganze Anlage sich streng in der Axe entwickelt (vgl. [22, 6. 7]), wodurch sich ein malerischer Durchblick durch das ganze Haus öffnet ([22, 2], vgl. Fig. 721). Das glänzendste, fast palastartige Haus aber ist die sog. Casa del Fauno (Fig. 678); sie bildet mit ihren farbenfreudigen Wänden, ihren schönen Mosaikböden, ihren erlesenen Kunstwerken (tanzender Satyr Fig. 599), ihrem Silbergerät und Goldschmuck das Muster eines vornehmen Stadthauses aus der Zeit der Scipionen, alexandrinischen Luxus nachahmend, römischen vorbildend. Ein doppeltes Atrium, das altmodische tuskanische (27, vgl. [22, 4]) für die Repräsentation, das modernere tetrastyle (7) für die Familie bestimmt, öffnet sich, jenes durch das Tablinum (33), in das weite, quergelagerte Peristyl mit 28 ionischen Säulen (36), die einen Triglyphenfries tragen (Fig. 519); einst erhob sich darüber eine obere Säulenhalle. Eine Exedra (37) mit dem Alexandermosaik (Fig. 508) und vier Speisesäle (Triclinien) für die vier Jahreszeiten (34. 35. 42. 44), ebenfalls mit schönen Mosaiken (Fig. 571) belegt, umgeben das Peristyl und eröffnen zum Teil die Aussicht auf einen großen Garten (Xystus 39), der von einer tiefen aber einfacheren dorischen Halle umzogen wird. Kleinere Häuser begnügten sich natürlich auch mit unregelmäßigerem Grundplan (Fig. 640. [22, 1]). Die Einstöckigkeit der Häuser wich bald der Zweistöckigkeit. Übrigens stehen diese antiken Häuser in schroffem Gegensatze zu dem nordischen Hause des Mittelalters

und der späteren Jahrhunderte. Die Fassade spielte bei ihnen gar keine Rolle, kaum daß das Äußere im oberen Stockwerk durch Fenster oder Erker belebt ward. Der innere Hof bildete, wie noch heute vielfach im Süden und Osten, den Mittelpunkt des Hauses und von den Höfen mit ihrem Oberlicht empfingen die anstoßenden Räume Licht und Luft; im kälteren Norden bewegt sich aller Verkehr in geschlossenen Zimmern. Der sehr geringe Gebrauch von Glasfenstern, die für die Anordnung und Einrichtung des nordischen Wohnhauses von durchgreifender Bedeutung sind, verwehrte die Möglichkeit, große geschlossene helle Räume, in denen das ganze Leben der Familie sich abspielt, zu schaffen, gebot vielmehr die Anlage kleinerer, halboffener Räume. Auch die Verschiedenheit des Baumaterials verdient Beachtung. Das pompejanische Haus ist ein Steinhaus, das nordische geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erscheint in diesem auch die innere Dekoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiste der Holzarchitektur gehalten, während gerade die ältere Ausschmückung pompejanischer Häuser eine Nachahmung der Steinkonstruktion zeigt. Die Wände wurden in der sog. Tuffperiode, ganz wie beispielsweise in Pergamon (S. 302), mit Reliefquadern von buntfarbig marmoriertem Stuck überzogen, durch Reliefpilaster gegliedert, oben mit einem Gesims abgeschlossen (Fig. 679. Taf. IX, 1). Die Farben der Quadern ahmten zuerst in wenigen Tönen wirklichen bunten Marmor nach (Casa del Fauno), steigerten sich aber allmählich zu selbständigerer farbiger Wirkung (Haus des Salustius). Mosaikfußböden bildeten die Ergänzung der farbigen Marmorwand. Wandgemälde waren noch nicht üblich. Diesen Dekorationsstil nennt man den **ersten** oder Inkrustationsstil. Reiche und geschmackvolle Möbel und Geräte von Erz vervollständigten die Ausstattung.

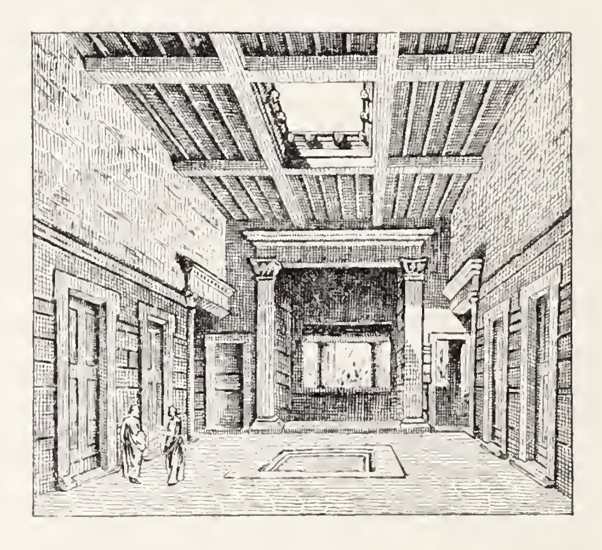


Fig. 679. Tuskanisches Atrium „ersten Stiles". (Mau.)

Die letzte Zeit der Republik. Das letzte halbe Jahrhundert der Republik zeigt in der Hauptstadt ein ganz verändertes Bild. Rom rüstet sich auch künstlerisch eine Weltstadt zu werden. Neue **Baumaterialien** kommen dabei zu Hilfe. Außer Quadern und Holz war in Rom schon länger eine Füllmasse aus Bruchsteinen und Kalkmörtel (opus caementicium) üblich, besonders beim Fundamentbau. Der Kalkmörtel, der in der Tuffperiode zu Pompeji zur Fugendichtung angewandt ward, gewann eine neue Bedeutung, als man die bisher bloß an der Sonne getrockneten Ziegel zu brennen, bald auch kunstvoll zu formen lernte. Ferner traten die bisher vorzugsweise gebrauchten Steinarten Tuff und Peperin (lapis Albanus) mehr und mehr

zurück hinter dem auch schon verwandten hellen Travertin (lapis Tiburtinus), der ebenso bequem zu bearbeiten wie zu feinerer Gestaltung und zu festlicher Wirkung geeignet war. Der Neubau des 83 abgebrannten kapitolinischen Tempels, zu dem Sulla die Marmorsäulen von dem athenischen Olympieion (S. 296) herüberholen und in dorische umwandeln ließ, führte zu einer Umgestaltung des Kapitols. Am Tabularium tritt uns in Rom zuerst jene auf griechischem Gebiete schon etwas früher nachweisliche Verbindung von Bogenbau mit geradliniger, rein dekorativer Säulenarchitektur entgegen (S. 302), die fortan bei mehrstöckigen Gebäuden die Regel ward (Fig. 680. [26, 1], vgl. [25, 1. 2]). Die Säule ist nicht mehr die wirkliche Stütze des wagerecht auf ihr lastenden Gebälkes, sondern sie wird, wie im Pseudoperipteros (Fig. 675), als Halbsäule ein Teil der Wand. So nimmt sie nebst dem zugehörigen Gebälk ihren Platz überall berechtigt ein, wo eine Mauer Gliederungen zuläßt und nach Schmuck verlangt, also auch in den höheren Stockwerken. Dabei pflegen die unteren Halbsäulen im tuskanischen Stil, die des oberen Stockwerkes im ionischen Stil errichtet zu werden; noch weiter folgte gelegentlich der korinthische in Halbsäulen oder flachen Pilastern. Es herrschte eine förmliche Rangfolge der einzelnen Säulenordnungen nach dem Maße ihrer leichteren, zierlicheren Form, ein System, das auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert festgehalten ward. Vermutlich fand diese Bauweise auch im Theater des Pompejus (55), dem ersten und für längere Zeit einzigen steinernen Theater Roms, ihre Anwendung. Der Gewölbebau spielte sodann auch in den gewaltigen von Cäsar begonnenen Bauanlagen seine Rolle, die sich teils auf das Forum (Basilica Julia [25, 1] und Curia Julia), teils auf das Marsfeld (Saepta Julia) erstreckten; hätte Cäsar länger gelebt, würde er der Neubegründer Roms geworden sein. Es scheint, daß hier zuerst die konstruktiv so wichtige Neuerung des Kreuzgewölbes Anwendung fand, bei dem zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchschneiden und ihre Last auf einzelne Pfeiler statt auf ganze Wände übertragen. Daß neben diesen Gewölbeformen auch der bisher schon in Rom geübte griechische Stil nicht abstarb, zeigt Cäsars Tempel der Venus Genetrix, seiner Ahnmutter, auf dem neuen, von Hallen umschlossenen Forum Julium, dem Vorbilde der späteren Kaiserfora.

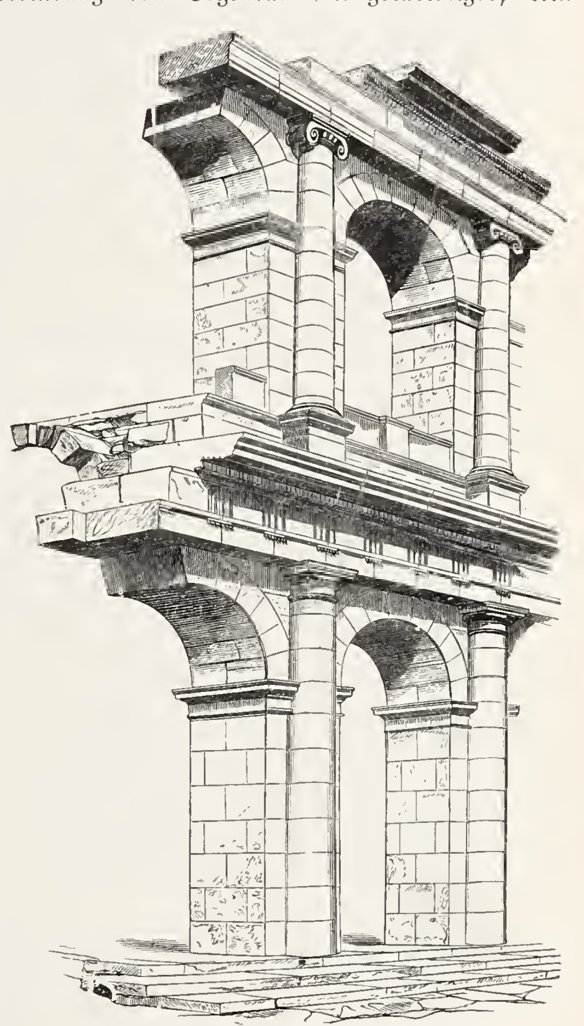


Fig. 680. Bogenbau mit Säulendekoration. Vom Marcellustheater in Rom.

Neben den öffentlichen Bauten beginnt der Privatluxus sich geltend zu machen. Wenn Sullas Stiefsohn M. Scaurus bei einem nur vorübergehenden Zwecken gewidmeten Theater 360 Säulen und 3000 Erzstatuen verwandte, so erinnert das an den Luxus der Diadochenhöfe

(S. 327 f.). Aber auch die Privathäuser auf dem vornehmen Palatin und dem Cälius schmückten sich mit Säulen von ausländischem und auch schon von italischem Marmor aus Luna (Carrara); die Wände wurden, zuerst von Mamurra, mit bunten Marmorplatten belegt (vgl. S. 302); aus den Provinzen geraubte Kunstwerke (Verres), die bisher nur Tempeln und öffentlichen Gebäuden zugute gekommen waren, wurden ein Schmuck der Privathäuser, wie der Gärten und Villen vor den Toren Roms. Berühmt waren die Anlagen des Asinius Polio, in denen neben vielen anderen Werken lebender Künstler z. B. die rhodische Stiergruppe (Fig. 616) stand. Ebenso bezeugten die Villen in Campanien oder auf den Albaner= und Sabinerbergen (Tusculum, Tibur) die Sehnsucht der Hauptstädter nach einem kunstgeschmückten Landleben. Ein bescheidenes Maß von Kunstbildung begann zum guten Ton der vornehmen Kreise zu gehören; ein blühender Kunsthandel (Damasippus) mit Kunstauktionen sorgte für den Vertrieb der Gemälde, Statuen, Silbergeräte. Wiederum dient Pompeji uns die künstlerische Umgestaltung der häuslichen Ausstattung anschaulich zu machen.

Pompeji war durch Sulla nach dem Bundesgenossenkriege (80) in eine römische Kolonie umgewandelt worden. Die römischen Veteranen bewirkten bald eine vollständige Romanisierung der samnitischen Stadt. Die Straßen wurden wie in Rom mit Lava gepflastert und mit Schrittsteinen und Gangsteigen versehen, die Wasserversorgung geordnet. Ein bedecktes Theater entstand neben dem älteren großen, genau einem solchen Theater in Knidos nachgebildet; am Forum ward eine kleinere Bäderanlage für römische Bedürfnisse, daher ohne Palästra, aber mit dem jetzt üblichen Luxus eingerichtet; ein noch sehr primitives Amphitheater, das älteste das wir kennen, diente der in Campanien alteinheimischen Sitte der Gladiatorenspiele und der Tierhetzen. An die Stelle des Tuffs traten als Hauptbaumaterial gebrannte Ziegel, aus denen auch Säulen aufgebaut wurden. Alles war auf Stuckbewurf berechnet. Eine völlige Änderung erfuhr die Dekoration der Wände. Statt der mit bloß architektonischen Mitteln arbeitenden, für kleinere Räume allzu schweren und überdies wegen der Sorgfalt der Arbeit kostspieligen Reliefinkrustation (S. 378) ward zunächst eine bloß gemalte Nachahmung der Marmorinkrustation auf glatter Wand eingeführt, aber so, daß Sockel, Säulen und Gesims perspektivisch, als ob sie aus der Wand vorsprängen, gemalt wurden (zweiter oder perspektivischer Architekturstil). Auf diese Weise ward der enge Raum scheinbar erweitert. Demselben Zweck entspricht es, wenn gelegentlich in den oberen Teilen der Wand ein Blick wie auf zurückliegende Räumlichkeiten oder den blauen Himmel eröffnet, wenn die Mitte der in Felder geteilten Wand in Form einer reichen, nischenartigen Fensterumrahmung gestaltet wird, durch die man wiederum ins Freie blickt.

An dieser Stelle setzen Wandgemälde ein, und bald kommt es dahin, daß die altmodisch werdende Inkrustation aus dem Inneren der Häuser mehr und mehr verdrängt wird und sich an die äußeren Mauern flüchtet, wohin sie auch gehört (Gebäude der Eumachia). Ein ähnliches Anordnungsprinzip, wie wir es schon im hellenistischen Osten kennen gelernt haben (S. 318), beherrscht jetzt die Wände (Fig. 681. Taf. IX, 2). An die Stelle der steifen Nachahmung bunter Marmorplatten treten einfarbige Wandflächen, die auch wohl der perspektivischen Wirkung zuliebe hellere und dunklere Farbstufen aufweisen. Die Farben selbst werden lebhafter (grün, violett, hellrot, gelb), namentlich Zinnober beginnt sich geltend zu machen. Die perspektivisch gemalten Säulen, welche die Wand in (meistens drei) Felder teilen, werden mannigfaltiger gestaltet. Unter den Feldern wird das mittlere als Hauptfeld hervorgehoben. Die Mittelnische bietet gewöhnlich durch das Fenster einen Ausblick in die offene Gegend mit sehr verschiedenartiger Staffage, genreartig oder mythologisch; die Seitenflächen bieten Raum für Einzelgestalten [95, 9—11] oder umrahmte Bilder [95, 7. 8); der obere Wandteil wird als Vertiefung des

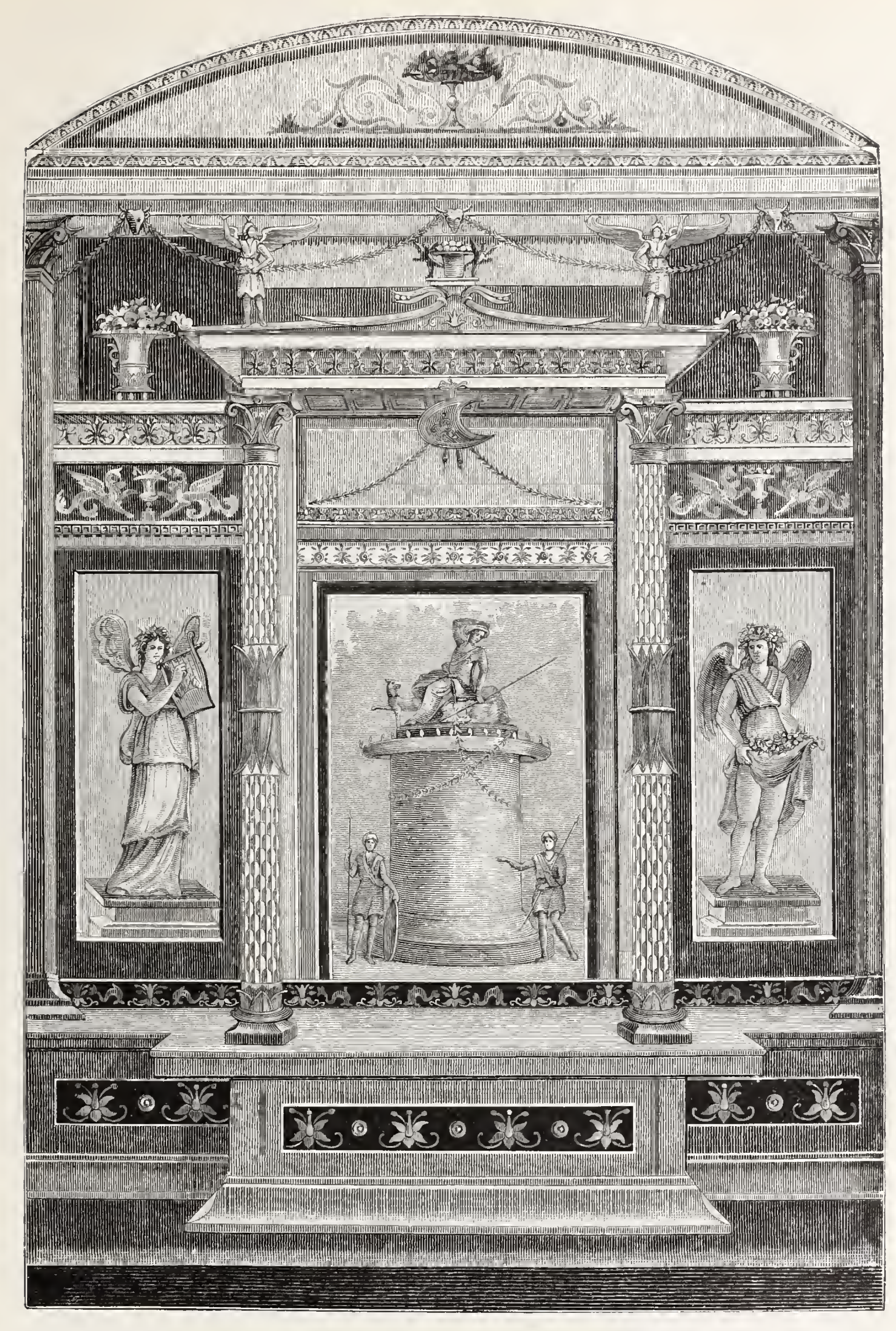


Fig. 681. Wanddekoration „zweiten Stils“ aus dem Hause der Bilderinschriften in Pompeji. 1. Jahrhundert v. Chr. (Aufnahme von Gunzenhauser.)

Zimmers oder als Durchblick in andere Räume oder ins Freie behandelt. Manche schöne Proben dieses Stiles finden sich in Pompeji (Haus des M. Gavius Rufus, der Bilderinschriften, sog. Villen des Diomedes und Ciceros), das schönste Beispiel aber, durch reiche und geschmackvolle Gliederung der Wand wie durch glänzende Farben (meistens roter Grund) ausgezeichnet, bieten die Wände in dem palatinischen, von Tiberius' Vater erbauten sog. Hause der Livia in

Rom [96, 1]; den Mittelabteilungen dieser Wände gehören, wiederum als Ausblicke durch Fenster behandelt, die oben abgebildeten Gemälde der Io und der Galateia an (Fig. 510. 562). Andere Bilder, mit türartigen Klapprahmen versehen, hängen scheinbar an den Wänden oder stehen auf den Gesimsen. Auf demselben Prinzip beruhen auch die im einzelnen sehr verschieden gestalteten reichen Wanddekorationen des sog. Hauses in der Farnesina, denen leichte, durchaus malerische Stuckreliefs zur Seite stehen [95, 1—3]. Eine Neuheit bietet hier eine ganz schwarze Wand mit leichten landschaftlichen Skizzen, die vielleicht alexandrinische mit Glas belegte Wände nachahmt. Der allen diesen Erscheinungen zu Grunde liegende Gedanke, die ganze Wand raumerweiternd in landschaftliche Ausblicke zu verwandeln (es scheint, daß ein Maler Tadius diese Art zuerst geschmackvoll ausbildete), ist am klarsten in der Folge von Odysseebildern durchgeführt, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Via Graziosa auf dem Esquilin zum Vorschein kamen (Fig. 682. [95, 6]). Hinter einer dunkelroten, perspektivisch gemalten Pfeilergalerie zieht sich zusammenhängend eine abwechselungsreiche Landschaft hin, deren einzelne Abteilungen von homerischen Szenen in fortlaufender Erzählung belebt werden.



Fig. 682. Odysseus' Lästrygonenabenteuer. Von einer Wand aus Via Graziosa in Rom. Vatikanische Bibliothek. (Wörmann.)

Ähnlich mögen die Argonautenbilder in Agrippas „Argonautenhalle" angeordnet gewesen sein. In der Villa der Livia bei Prima Porta (Saxa Rubra) sind sogar die ganzen Wände, ohne Pfeiler oder sonst eine architektonische Begrenzung, in die Ansicht einer parkartigen Gartenanlage verwandelt. Mit großer Abwechselung ist dies Motiv an den Wänden einer Villa in Boscoreale bei Pompeji behandelt (Fig. 683). Bald erheben sich vom Boden Pilaster, noch mit Bossen versehen, bald stehen auf einer Brüstung Säulen, die gemeinsam mit jenen das Gebälk zu tragen scheinen (denn alles ist bloß perspektivische Malerei); dazwischen Ausblicke auf Gärten, ein Macellum (Fig. 550), eine sich auftürmende Gebäudegruppe. Gelegentlich sind vor solche Ausblicke lebensgroße Figuren gemalt, um die Wirkung noch täuschender zu machen! Die Landschaftsschilderung bildet zu großem Teil den Reiz dieses Stiles. Der Ursprung der ganzen Dekorationsweise ist sicherlich in der hellenistischen Kunst des Ostens zu suchen; manches scheint geradezu nach Alexandrien zu weisen. Im allgemeinen verraten die Gemälde Vorbilder aus der Frühzeit des Hellenismus.

In der Dekoration erschöpfte sich die damalige Malerei. Die Überführung von Gemälden des Timomachos nach Rom durch Cäsar (S. 290) konnte wohl das Ansehen dieser Kunst bei den Römern steigern, aber eine selbständige Malerei gab es kaum noch; nur bei Triumphen wurden nach alter Weise die Heldentaten ausgestellt, sonst noch Porträts und Kopien angefertigt. Besser stand es mit der Skulptur, deren Stellung ganz verändert erscheint. Wie die römische

Bildung allmählich ganz auf Griechenland als ihr Muster hinblickte und in dem Erwerbe griechischer Anschauungen und Kunstformen ihr höchstes Ziel fand, so wurden nun auch griechische Bildhauer herangezogen, um die neuen Tempel, die öffentlichen Gebäude, die privaten Anlagen mit Statuen zu schmücken. Der dem Namen nach römische Bildhauer Coponius (Statuen der vierzehn kleinasiatischen von Pompejus unterworfenen Nationen, nach 61), bildet eine vereinzelte Ausnahme. Ein Apollonios schuf für den 69 von Catulus vollendeten neuen kapitolinischen Tempel nach phidiasschem Vorbilde mit leichten modernisierenden Zutaten den Juppiter von Gold und Elfenbein, Arkesilaos unter anderem die Venus Genetrix für Cäsars Tempel (S. 379. Fig. 710); der Großgrieche Pasiteles, ein vielgereister Mann, der gelehrte Kenntnisse mit genauer Naturbeobachtung und sorgfältiger Technik verband, arbeitete in Elfenbein, Silber, Erz und Marmor, ohne daß doch eines seiner Werke besonderen Ruhm erworben zu haben scheint, und war überdies in alter Weise Haupt einer Schule von mehreren Generationen.



Fig. 683. Bemalte Wände „zweiten Stils“ aus einer Villa bei Boscoreale.

Freilich ist das erhaltene Werk seines Schülers Stephanos [79, 6] nur eine mäßige Kopie einer altpeloponnesischen Jünglingsstatue; eigentümlicher ist ein Werk von dessen Schüler M. Cossutius Menelaos, die schöne ludovisische Gruppe der „stillen Vertrauten“ (Fig. 684. [79, 9]). Sie wird bald als Elektras Wiederkennung ihres Bruders Orestes, bald auf andere mythische Begebenheiten gedeutet, stellt aber wahrscheinlich nur eine Abschiedsszene von Mutter und Sohn nach dem Vorbilde griechischer Grabdenkmäler dar. Sie zeichnet sich durch eine Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe aus, die vielen gleichzeitigen Werken abgeht, doch scheint der Zweifel über die Deutung zu beweisen, daß es dem Künstler nicht vollständig gelungen ist, seinen besonderen Gedanken zu klarem Ausdruck zu bringen. Noch manche andere Werke werden der Schule des Pasiteles zugeschrieben, z. B. die Neapler Gruppe, in der

jene „Stephanosfigur“ neu verwendet auftritt [79, 7], eine ursprünglich reifarchaische, dann durch alexandrinische Hände umgemodelte Statue eines nackten, sich schmückenden Mädchens [79, 5], der kapitolinische junge Opferdiener (Camillus) von Erz und andere.

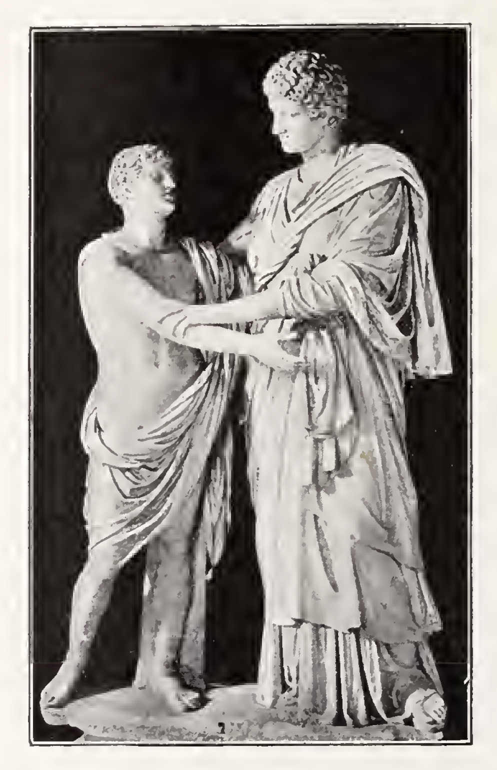


Fig. 684. Mutter und Sohn. Gruppe des Menelaos. Rom, Thermenmuseum.



Fig. 685. Gefangene Barbarin. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Ist in diesen und anderen Beispielen das Vorbild älterer Kunstweisen erkennbar, so fehlt es auch nicht — gerade wie in der Poesie damals den Klassikern die „Modernen“ (poetae novi) gegenübertraten — an Hinweisen auf Kunstwerke hellenistischer Art (Arkesilaos' Löwin mit spielenden Eroten, Tauriskos' Hermeroten). An pergamenischen Einfluß möchte man bei der ergreifenden Kolossalstatue einer gefangenen Barbarin oder eines eroberten Barbarenlandes (Fig. 685) denken, wenn damit wirklich, wie Münzen es nahe zu legen scheinen, das von Cäsar unterjochte Gallien gemeint ist. Wie sich ältere griechische Muster mit dem Versuche, römische Gegenstände darzustellen, verbinden, davon gibt der jetzt in zwei Teile zerrissene Altar ein Beispiel, der einst zu einem kurz vor der Schlacht von Actium von Cn. Domitius Ahenobarbus erbauten Neptuntempel im Campus gehörte. An drei Seiten (München) zog sich der Hochzeitszug Poseidons und Amphitrites hin, nach einem hellenistischen Vorbilde dargestellt (Fig. 686), an der vierten Seite (Louvre) das echt römische Suovetaurilienopfer [79, 1]. Bei allem Streben nach lebendiger Darstellung der letzteren Szene ist es doch römische Prosa, die sich der griechischen Poesie gegenüberstellt.

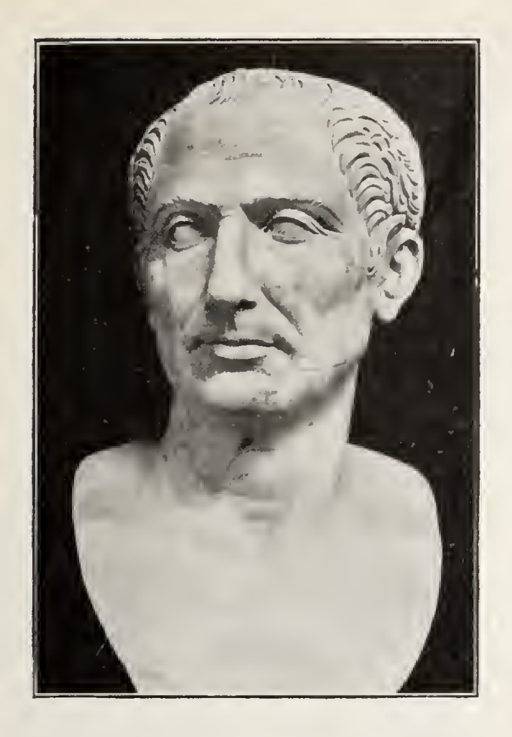


Fig. 687. Kolossalbüste Cäsars. Marmor. Neapel.

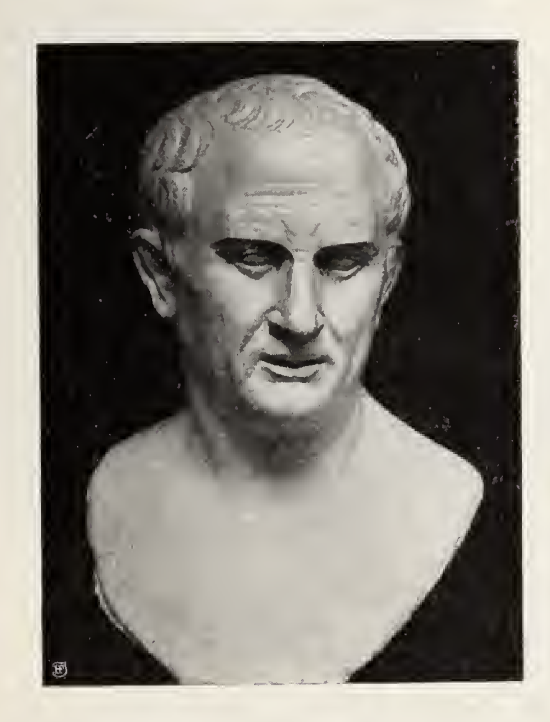


Fig. 688. Matteische Cicerobüste. Marmor. London, Apsley House. Nach dem Mengsschen Abguß in Dresden.

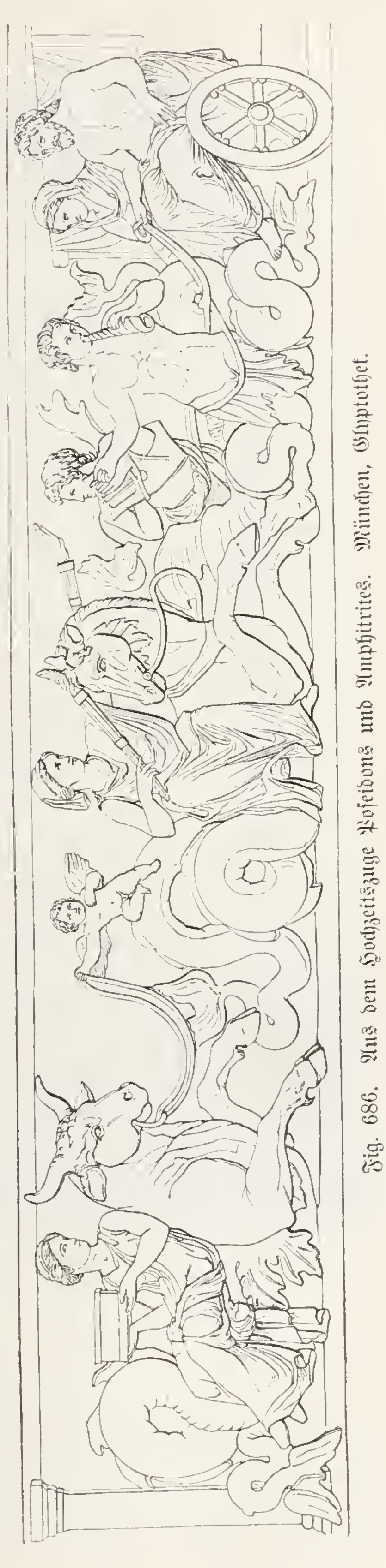


Fig. 686. Aus dem Hochzeitszuge Poseidons und Amphitrites. München, Glyptothek.

Eine Stärke der hellenistischen Kunst (vgl. [79, 2]) begegnete sich mit einer altitalischen Anlage (S. 371) in der Schöpfung lebendiger und charakteristischer Bildnisse. Die Büsten Ciceros und Cäsars (Fig. 687. 688) verdienen nicht allein wegen der dargestellten Persönlichkeit Beachtung, sie sind auch Meisterwerke psychologischer Charakteristik. Im Bildnisse Ciceros ist ein sorgsam abwägender, dabei schlauer Zug, in dem Cäsars die Verstandesschärfe und Willensstärke scharf ausgeprägt; Pompejus' Züge [79, 4] verraten eine gewisse Beschränktheit, das formenschöne Bildnis des jungen Octavian im Museo Chiaramonti eine fast unheimliche Entschlossenheit.

Während sich in Rom in noch bescheidenen Formen die Weltmonarchie vorbereitete, errichtete in Asien noch einmal ein Kleinfürst, König Antiochos I. Epiphanes von Kommagene, ein Kolossaldenkmal orientalischer Herrscherpracht. Auf dem 2000 Meter über den Euphrat sich erhebenden Nemrud-Dagh bei Samosata erbaute er sich eines der umfangreichsten erhaltenen Grabmäler. Der Grabhügel hat 150 Meter im Durchmesser. Im Hintergrunde der beiden Altarplätze prangt jedesmal die Reihe der aus großen Blöcken aufgemauerten thronenden Statuen des Königs inmitten der Götter (Fig. 689); zu beiden Seiten stehen kolossale Reliefs der Ahnen, mit Dareios und Alexander dem Großen beginnend, oder Darstellungen von Begegnungen des Königs mit Göttern (Fig. 690). Die Gesamtanlage großartig, die Ausführung halbbarbarisch — das war das Ende der hellenistischen Hofkunst.



Fig. 689. Gruppe vom Grabmal Antiochos' I. von Kommagene auf dem Nemrud-Dagh. (Humann.)

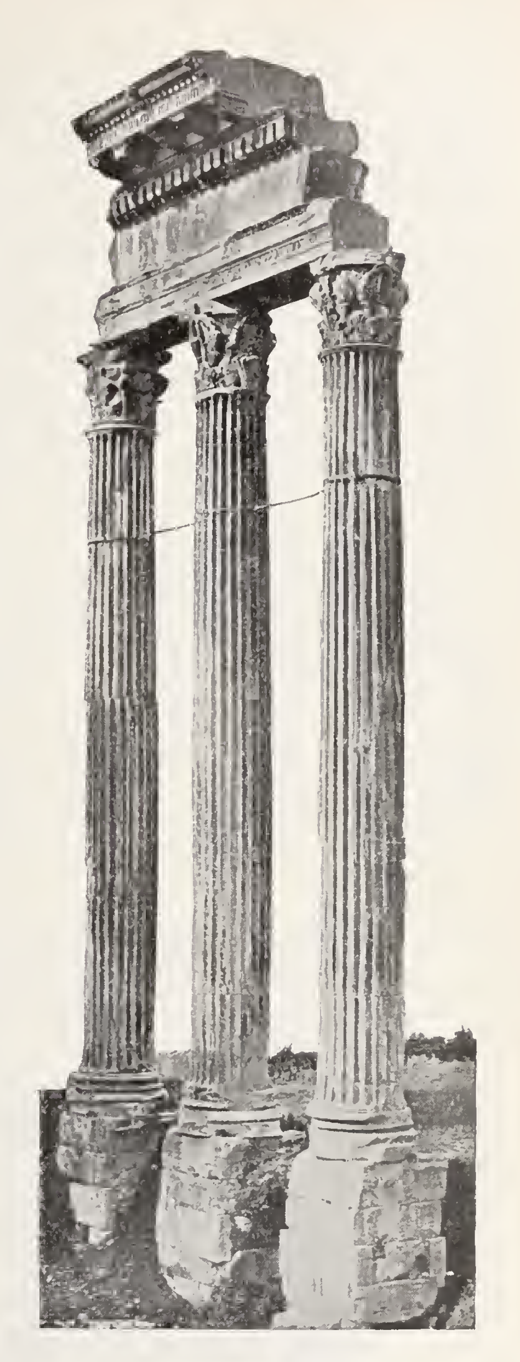


Fig. 690. Antiochos I. begrüßt den Sonnengott. Kolossalrelief vom Nemrud-Dagh. (Humann.)

4. Die augusteische Zeit.

Mit Augustus beginnt eine Zeit der Ruhe und geordneten Staatsverwaltung, die auch für die Kunst ihre reichen Früchte trägt. Der Kaiser und sein großer Staatsmann Agrippa stehen selbst an der Spitze großer Bauunternehmungen, die sich keineswegs auf die Hauptstadt beschränken. Läßt sich auch kein bildender Künstler nennen, der zu dem Kaiser in einem ähn=

lichen Verhältnisse gestanden hätte wie die augusteischen Dichter, so spiegeln sich doch die Richtungen eines Vergil Horaz Ovid auch in der gleichzeitigen Plastik wieder und beweisen ebenso den Zusammenhang von Poesie und Kunst im kaiserlichen Rom (vgl. S. 293), wie den großen Einfluß des Herrschers, der seinen Geist dem ganzen geistigen Leben seines Zeitalters so ausprägte, daß man auch von einer augusteischen Kunst sprechen kann. Selbst das wenige, was noch von der Malerei übrig ist, trägt den gleichen Stempel gemessenen aristokratischen Wesens. Von besonderer Wichtigkeit für die Kunst war, daß gleich zu Anfang von Augustus' Regierung (30) Ägypten römische Provinz ward und alexandrinische Einflüsse damit offneren Eingang fanden.


Fig. 691. Säulen vom Castortempel. Rom.

Bauliche Neugestaltung der Hauptstadt. Rom erfuhr unter Augustus' langer Regierung nach Cäsars Vorgang eine völlige Umgestaltung, an der die stärkere Benutzung des einheimischen carrarischen Marmors neben dem griechischen und dem Travertin ihren Anteil hatte; bekannt ist Augustus' Wort, daß er das Rom, das er als eine Ziegelstadt übernommen habe, als eine Marmorstadt hinterlasse. In dem einen Jahre 28, in dem Augustus offiziell die Staatsleitung übernahm, restaurierte er über 80 ältere Tempel; außerdem vollendete er nach und nach 20 von anderen, zumal von seinem Adoptivvater Cäsar, begonnene Bauten und fügte 40 neue Tempel und öffentliche Bauwerke hinzu. Wenn auch viele dieser Tempel altrömischen Kulten dienten, so konnten doch, wo es galt Roms bauliche Gestaltung den großen Residenzen des Orients ebenbürtig zu machen, die architektonischen Formen nur griechische sein. Sehr bezeichnend für diese zielbewußte Richtung ist es, daß Augustus in seinem schon 36 auf dem Palatin erbauten Hause, mit dem die Reihe der Kaiserpaläste begann, soweit sich nach dem späteren Umbau schließen läßt, mit dem Plane des italischen Hauses brach und kein Atrium, sondern ein griechisches Peristylhaus (S. 301) errichtete. Ebenso weicht das Haus der Livia (S. 381 f.) von der früheren Gewohnheit ab. Augustus' Haus ward bald durch den Tempel des Apollo von Actium und die palatinische Bibliothek ergänzt. Das Forum [25] erhielt durch den Tempel Cäsars und den von Tiberius errichteten der „Castores" (Fig. 691. [25, 2]) neuen Schmuck; dem Forum Julium (S. 379) schloß sich das Forum Augustum mit dem großen Reichsmilitärtempel des Mars Ultor [26, 4. 5] an, 42 nach der Schlacht von Philippi

gelobt, vierzig Jahre später vollendet. In der Apsis des Tempels und den halbrunden Ausbauten der umgebenden Säulenhallen (Fig. 692) spricht sich von neuem die Vorliebe für Verbindung gerader und runder Linien (S. 298) aus. Im Marsfeld, das neuen Bauten den weitesten Raum bot, entstanden prachtvolle Säulenhallen (der Octavia u. s. w.); Pompejus' Theater erhielt einen Genossen in dem des Marcellus (Fig. 680), das für die Renaissancearchitektur ein so einflußreiches Muster abgab. Besonders aber war hier Agrippa als Bauherr tätig. Er baute 27 sein vielbewundertes Pantheon (wahrscheinlich einen Rundtempel mit überhöhtem Mittelraum mit Zeltdach), das später bis auf die Vorhalle durch Brand zu Grunde ging; er baute die Neptunsbasilika mit der umgebenden „Argonautenhalle" (S. 382); er vollendete Cäsars große Säpta Julia (S. 379); er schenkte 19 der Stadt in seinen Thermen (vgl. [30, 3]) die erste öffentliche Bäderanlage in neuem Stil (in Pompeji schon im 2. Jahrhundert). Dabei konnte die schon in sullanischer Zeit von Sergius Orata gemachte Erfindung, die Fußböden zu unterhöhlen und durch Luftheizung zu erwärmen, Anwendung finden; bald

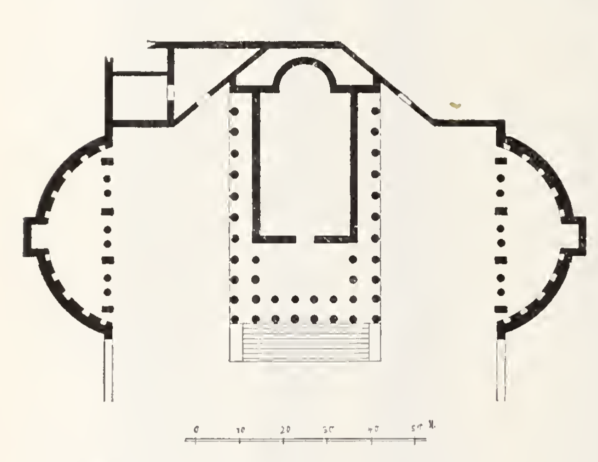


Fig. 692. Plan des Forum Augustum mit dem Tempel des Mars Ultor.



Fig. 693. Römisch-korinthisches Kapitell.



Fig. 694. Sog. Nymphäum in Nimes.

folgten auch hohle Wände, zuletzt hohle Deckengewölbe. Natürlich waren die Bauaufgaben wesentlich die gleichen wie in den orientalischen Residenzen; weite Binnenräume, gleich bedeutend durch die Maße und durch den Glanz der Dekoration, ausgedehnte und doch zusammenhängende Anlagen, bestimmt den mannigfachsten Bedürfnissen zu dienen, wie Bäder, Gymnasien, in mehreren Stockwerken sich hoch erhebende Bauten hatten ja schon in der alexandrinischen Periode die Phantasie und den Verstand der Architekten beschäftigt.

Von den Baustilen hat der korinthische, dessen Kapitell allmählich eine typische Form angenommen hatte (Fig. 693), nahezu die Alleinherrschaft gewonnen. Die Säule, bei härterem Material öfter unkanneliert (Pantheon), erhält gelegentlich eine hohe Basis. Das Gebälk wird reich, doch mit einiger Trockenheit und Kleinlichkeit ausgeführt; in den verhältnismäßig niedrigen Epistylien und hohen Friesen war bereits die hellenistische Zeit vorangegangen. Konsolen treten als Träger des vorspringenden Geison ein (Fig. 691). Eine Seltsamkeit zeigt sich darin, daß bei zweistöckigen Säulenhallen nicht selten der Boden des zweiten Stockwerkes fehlt, das Ganze also nur als vorgestellte Coulisse dient (Markthallen und Eumachia in Pompeji). Bei Belebung der Wandflächen werden Nischen oder Teile der Wand gern abwechselnd mit geradlinigen und gerundeten Giebeln bekrönt (Fig. 694, Eumachia in Pompeji, Theater in Orange), ein Motiv, das die Renaissance wiederaufnahm; auch wird das Einteilungsprinzip pompejanischer Wände zweiten Stils mit dem vorspringenden Mittelbau (Fig. 681) in wirkliche Architektur übertragen (Larentempel und Kurie in Pompeji). Neben den öffentlichen Bauten wuchsen die Mietskasernen turmartig in die Höhe, so daß eine Maximalhöhe von 70 Fuß (21 Meter) bestimmt werden mußte. Die Feuersgefahr war so groß, daß beispielsweise das Augustusforum zum Schutz gegen das ansteigende Nachbarquartier mit hohen Quadermauern umgeben ward (Fig. 692. [26, 5]).



Fig. 695. Tempel in Vienne. (Gurlitt.)



Fig. 696. Brücke des Augustus bei Narni.

Bauten in Italien und den Provinzen. Auch außerhalb Roms herrschte eine eifrige öffentliche Bautätigkeit. Vieler Orten entstanden Tempel des Augustus und der Roma (Pola, Athen, Ankyra), der Fortuna Augusta (Pompeji), oder andere mehr oder weniger sicher dem Kaiserkultus gewidmete Tempel, wie der schöne korinthische Pseudoperipteros (maison carrée) in Nimes [26, 8] und sein Genosse in Vienne (Fig. 695); ferner Herodes' Neubau des Tempels in



Fig. 697. Bogen des Augustus in Susa.

Jerusalem. In Athen bekam der Romatempel die bescheidene Form einer Rundhalle ohne Cella; so stand er gleich einem Schilderhause vor der Ostfront des Parthenon (Fig. 362, 21)! Große Nutzbauten wurden durchgeführt. Bei Narni steht noch heute der großartige Rest einer von Augustus über das tiefe Tal des Nar geführten Brücke (Fig. 696); noch gewaltiger ist die von Veranius erbaute Wasserleitung Agrippas unweit Nimes, die in drei Bogenreihen übereinander den Gard überspannt [27, 3]. Mit dem Bau von Landstraßen, zu dem Augustus auch reiche Senatoren heranzog, hing vielfach die Errichtung von Straßenbögen nach alter Weise (S. 375) zusammen, die nun aber, seit Octavian nach der Besiegung des Sextus Pompejus (36) einen solchen Triumphbogen (der Name ist jung) erhalten hatte, als **Ehrenbögen** oder Siegesdenkmale eine besondere Bedeutung annahmen. Häufiger als in Rom selbst waren diese Bögen in den Provinzen, besonders früh in Gallien, und zwar hier in besonders reicher Durchbildung.



Fig. 698. Denkmal der Julier und Ehrenbogen in St. Remy.

Schon in der ersten Kaiserzeit begegnen die drei Hauptformen: ein einfaches Tor (Susa Fig. 697, Rimini [27, 2]), ein Tor zwischen zwei breiteren Mauerflügeln (St. Remy Fig. 698, Aosta), ein Haupttor mit zwei kleineren durch die Flügel führenden Eingängen (Orange Fig. 699). Der Torbogen besitzt immer seinen selbständigen Rahmen, die Mauerflügel werden gern durch Halbsäulen gegliedert. Das Ganze schließt mit einer Attika ab, die für eine Inschrift oder Reliefs Raum bietet, und war regelmäßig mit einer statuarischen Gruppe bekrönt. Auch sonst boten die Flächen und Friese der Bögen Gelegenheit plastischen Schmuck anzubringen

Fig. 699. Bogen des Tiberius in Orange.



Fig. 700. Grabmal der Cäcilia Metella (Capo di bove). Rom, Via Appia.

(Fig. 698. 699), der beispielsweise in dem Friese des Bogens von Susa einen gallisch-barbarischen Charakter trägt. Die einzelnen Elemente dieser Ehrendenkmäler sind schon älter (Athen und der Orient S. 307, Rom S. 375), aber die Verwendung zugleich als pomphafter Torweg und als Basis für Ehrenstatuen scheint neu zu sein.

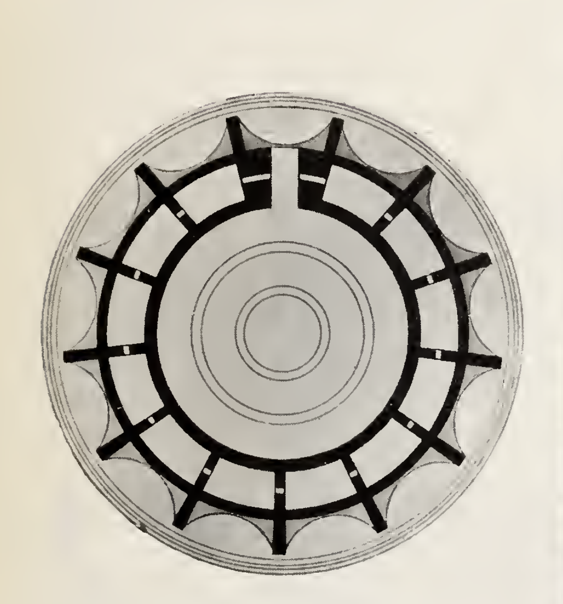


Fig. 701. Grundmauern des Mausoleums des Augustus. (Sante Bartoli.)



Fig. 702. Grabmal des Eurysaces.

Gräber. Große Mannigfaltigkeit herrscht im Gräberbau. Noch heute beherrscht die Via Appia das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, ein turmartiger Rundbau auf viereckiger Basis (Fig. 700). Augustus verwandte dieselbe Form in etwas reicherer Gestalt für das Mausoleum der kaiserlichen Familie, das er inmitten eines Parkes zwischen Tiber und Pincio errichtete, von einem baumbepflanzten Hügel gekrönt (Fig. 701; Casal rotondo an der Via Appia, Plautiergab bei Tivoli), freilich auch, nur wenig verändert, für ein Siegesdenkmal (La Turbia oberhalb Monaco). Das geschmacklos mit Teigkufen verzierte Grab des Brotlieferanten M. Vergilius Eurysaces vor Porta Maggiore (Fig. 702) mit einem unfein ausgeführten Friese, der die Geschichte des Brotes erzählt (man denkt unwillkürlich an Petrons Protzen Trimalchio), und die ägyptisierende Cestiuspyramide [28, 5] zeigen ein Suchen nach neuen Formen. Die Einwirkung Ägyptens beweist auch die Aufstellung von Obelisken bei der Ara Pacis, im Cirkus, am Isistempel, vor dem Mausoleum Augusts; in Vienne ist ein Obelisk auf einen Janusbogen gestellt. Eine erhebliche Mannigfaltigkeit von Grabformen bietet auch die um diese Zeit sich reicher entwickelnde Gräberstraße in Pompeji: Grabaltäre, Grabtempel, halbrunde Bänke unter freiem Himmel oder in Nischen. Im Gegensatz zu pomphaften Einzelgräbern wurden in Rom für Ärmere und Einzelstehende Massengräber errichtet, von der Ähnlichkeit mit Taubenschlägen

Columbarien benannt; in kleinen Nischen wurden die Aschenurnen beigesetzt (Fig. 703). Vermutlich stammte auch diese Form, die vor Augustus nicht vorkommt, aus Alexandrien, wo sie schon in der Ptolemäerzeit nachweislich ist.

Andere Formen von Grabmälern treten in den Provinzen auf, so in einem kleinasiatischen Grabmal bei Mylasa in Karien, wo sich über einem Unterbau und einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Mausoleum erhob, oder in dem gallischen Denkmal der Julier (einem C. Julius und seiner Gattin von ihren drei Söhnen errichtet) bei St. Remy (Glanum Livii) unweit Tarascon (Fig. 698). Auf einem mit großen Reliefs geschmückten Sockel erhebt sich ein vierseitiger Arkadenbau, der von einem offenen Rundtempel gekrönt wird. (Ein ähnlicher, nur viel kleinerer und einfacherer Aufbau am Grabe der Istacidier in Pompeji). Im Innern des Tempelchens, dessen geschupptes Dach an das Lysikratesdenkmal in Athen (Fig. 436) erinnert, sind die Statuen des C. Julius und seiner Gattin aufgestellt. Die Schönheit des Baues und die Eigenart der Reliefs, die in ihrem völlig malerischen Charakter, mit Abstufung verschiedener Bildgründe vom Hautrelief bis zur Linienzeichnung, fernab von allem Italischen liegen, läßt an griechische Einflüsse, etwa durch das benachbarte Massilia vermittelt, denken (s. u.). Eine ganz besondere Gestalt gewinnt das Grabmal in Palästina in den sog. Gräbern des Zacharias und Absalon bei Jerusalem, Freibauten, in denen sich hellenistische Formen (ionische Halbsäulen und Triglyphon) mit ägyptischer Hohlkehle, plumper Attika und einer Pyramide oder einem runden, spitz zulaufenden Aufbau mischen.

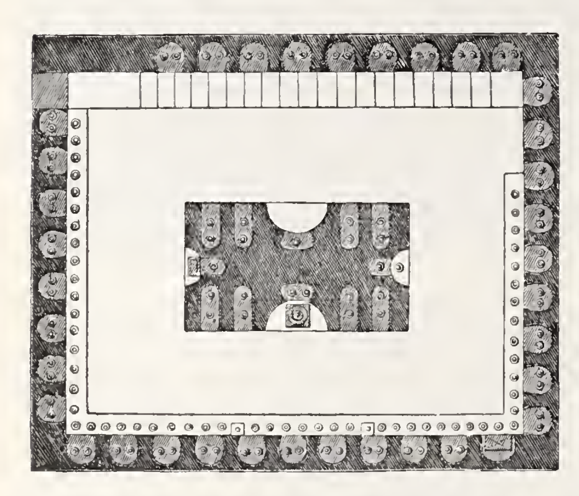




Fig. 703. Columbarium Codini, Rom. (Baumeister.)

Skulptur. Wenn vor allem die Baukunst die Pracht und Großartigkeit der beginnenden Kaiserzeit widerspiegelt, so prägt sich in den bildenden Künsten mehr das Bedürfnis nach Ruhe nach dem aufgeregten Jahrhundert der Bürgerkriege aus. Die hellenistische Kunst war noch zuletzt in den rhodischen Pathosgruppen (S. 344 ff.) an der Grenze bewegter und erregter Plastik angelangt; so ruht diese Richtung eine Zeitlang aus und tritt wenigstens in der großen Skulptur in den Hintergrund. Statt dessen gibt, wie in der augusteischen Poesie, der Anschluß an die älteren klassischen Muster, die horazischen exemplaria Graeca, den Ton an. Die Träger dieses etwas nüchternen Klassizismus sind eine Gruppe athenischer Künstler, die man sich gewöhnt hat als Neuattiker zu bezeichnen. Sie mögen wohl schon in republikanischer Zeit, vielleicht durch Sullas Verwüstung Athens 86 zur Auswanderung veranlaßt, nach Rom übergesiedelt sein; ihre Haupttätigkeit beginnt aber wohl erst unter Augustus. Sie setzen das Werk

der Pasiteliker und ihrer Genossen (S. 383) fort. Aber die schöpferische Begabung dieser Attiker ist in enge Grenzen gebannt. Gern wenden sie den Blick nach rückwärts, indem sie aus älteren Werken sich die Anregungen holen (Kleomenes' Redner im Louvre [79, 8] von einem Hermes [42, 6] entnommen); sie wandeln die Vorbilder leicht ab oder kopieren sie geradezu. Der jetzt beginnenden Kopierkunst, die bei mangelnder eigener Erfindungsgabe dem römischen Massenverbrauch entgegenkam, verdanken wir zum großen Teil unsere Kenntnis der älteren griechischen Kunst. Antiochos kopiert die Parthenos [78, 6], Apollonios in zwei Erzbüsten Polyklets Doryphoros [78, 4] und eine Amazone [78, 5], M. Cossutius Cerdo einen praxitelischen Satyr; eines anderen Apollonios berühmter Torso vom Belvedere (Fig. 704. [78, 3]) benutzte wahrscheinlich ein lysippisches Vorbild (s. S. 280). Auch eine fellumgürtete Statue,



Fig. 704. Heraklestorso vom Belvedere. Vatikan.

der ein Kanephorenkopf von Kriton und Nikolaos aufgesetzt ist [78, 8], verrät ein attisches Vorbild des 5. Jahrhunderts (vgl. Fig. 361). In ähnlichem Verhältnis werden wohl die Karyatiden des Diogenes, die über den Säulen von Agrippas Pantheon (S. 388) standen, zu den Mädchen vom Erechtheion (Fig. 412) gestanden haben. Andere Arbeiten dieser Künstlergruppe (z. B. Glykons farnesischer Herakles in Neapel [78, 7], eine übertreibende Kopie nach Lysipp, s. Fig. 493) mögen erst etwas späterer Zeit angehören. Mit wie wenig eigener Phantasie diese Künstler verfuhren, das bezeugt die ärmliche Charakteristik des aus dem Nil (Fig. 600) abgeleiteten Tiberis im Louvre. Kunstgeschichtliche Interessen, wie sie schon am pergamenischen Hofe gepflegt wurden (S. 336), müssen die fehlende Schöpferkraft ersetzen, und man greift bis in entlegene Perioden zurück: während Augustus seine Tempel im Innern mit Statuen der besten Zeit ausstattete (z. B. Fig. 389 und 447 vor und in dem palatinischen Apollotempel),

benutzte er zu Akroterien gern nach altem Muster [11, 11] die archaischen Statuen eines Bupalos (S. 155). Es kehren ja der Geschmack und die Geistesrichtung zuweilen, als wären sie erschöpft und übersättigt oder unzufrieden, zu altertümlichen Mustern zurück, ähnlich wie es auch in unseren Tagen geschah (Nazarener, Präraphaeliten). Eine Probe dieses archaisierenden Stiles bietet die dreiseitige Basis in Dresden, deren eine Seite den Kampf des Herakles und Apoll um den delphischen Dreifuß schildert; zwischen ihnen liegt mit Bändern behangen der delphische Omphalos, der Nabel der Erde [78, 1]. Ein bunter Mischmasch archaistischer, klassischer und hellenistischer Figuren, oft in unverstandener und unverständlicher Zusammenstellung, herrscht in den zahlreichen Reliefs und Prachtgeräten neuattischer und ähnlich gesinnter namenloser Dekorationskünstler (Salpion, Sosibios [78, 2], Pontios). Ihnen reihen sich die für bescheidenere Mittel bestimmten farbigen Tonreliefs an, die bald metopen-, bald friesartig sich



Fig. 705. Grabcippus. Louvre.

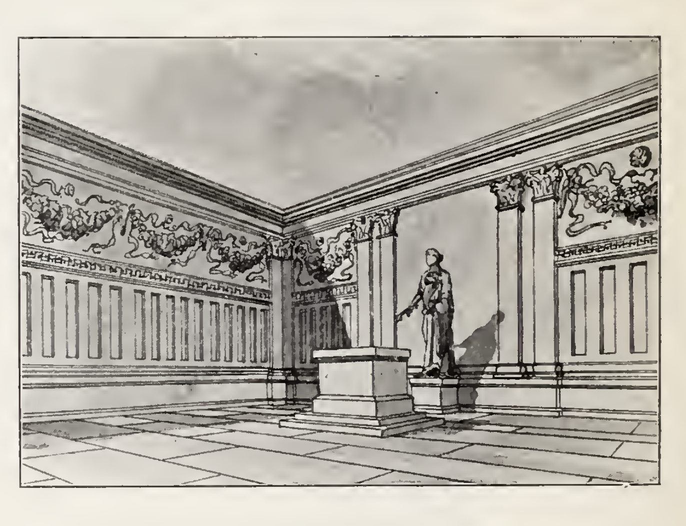


Fig. 707. Die Ara Pacis von innen. (Nach Niemann.)

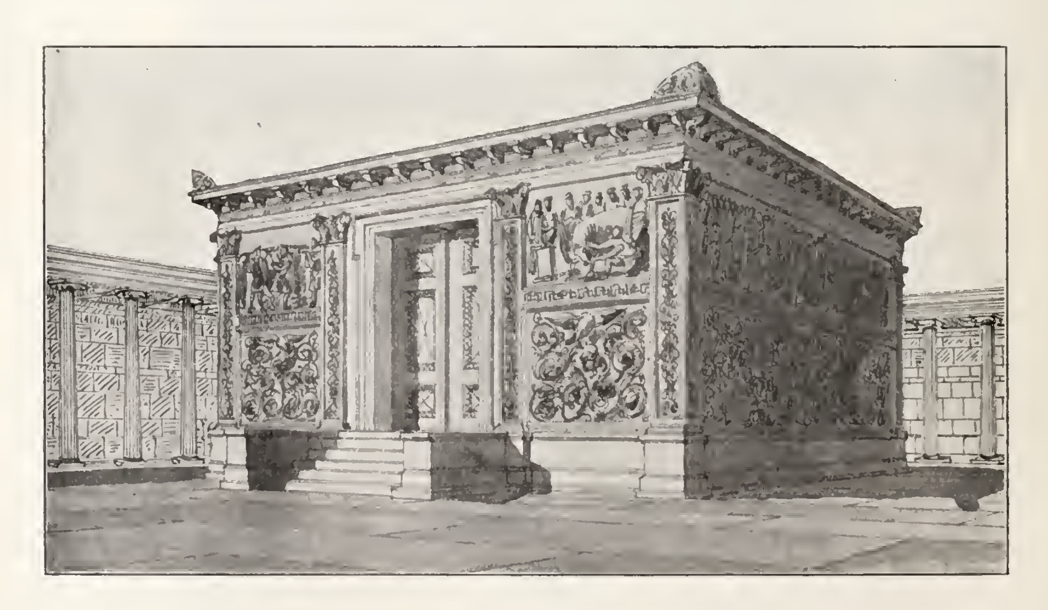


Fig. 706. Die Ara Pacis von außen. (Nach Niemann.)

zum Schmuck von Ziegelbauten oder zur Verkleidung hölzernen Gebälkes (z. B. an den Compluvien der Atrien) eigneten, während für kostbarere Wanddekoration marmorne Reliefbilder nach hellenistischem Muster (S. 317) dienten (vgl. Fig. 569). In diesen dekorativen Werken der Plastik konnte man so wenig wie in den technischen Mitteln der augusteischen Poesie auf die modernere Richtung verzichten. So sind denn auch die vielfach reichen und anmutigen Reliefs, welche die marmornen Cippi, Aschenbehälter oder Grabaltäre schmücken (Fig. 705), von hellenistischem Geschmack abhängig. Die augusteische Reliefbehandlung hat einen stark naturalistischen Charakter, indem es auf naturgetreue Wiedergabe jeder Einzelheit abgesehen ist, jedoch so, daß dabei eine malerische, die Perspektive wie das Nah und Fern berücksichtigende Vortragsweise obwaltet ([95, 2], Sarkophag Caffarelli in Berlin). Dies war freilich schon in der hellenistischen Zeit angebahnt, ja vielleicht feiner durchgeführt als beispielsweise an der Ara Pacis, wird aber jetzt mit Geschick und Geschmack angestrebt.



Fig. 708. Vom Rankenfries der Ara Pacis. (Ergänzt.) Rom, Palazzo Fiano, und Florenz, Uffizien. (Girault.)

Der von Augustus geförderte griechische Klassizismus erwies in der Kunst so wenig Lebenskraft wie in der Poesie; ein neues Existenzrecht erwarb er sich erst (man fühlt sich zu einem Vergleich mit Vergil veranlaßt) in seiner Verbindung mit römischen Gegenständen und Formen, die besonders in den öffentlichen Denkmälern hervortrat. Das vornehmste von ihnen ist die ara Pacis Augustae, der Altar der kaiserlichen Friedensgöttin, den der Senat im Jahre 13, als Augustus nach langer Abwesenheit und nach Befriedung seiner Provinzen Syrien, Hispanien und Gallien nach Rom zurückgekehrt war, gelobte und der vier Jahre später eingeweiht ward. Ihn in seinen wesentlichen Zügen wiederherzustellen ist neuerdings eindringenden Forschungen gelungen. Der Altar lag an der flaminischen Straße (Corso, bei Pal. Fiano), vermutlich innerhalb einer von Säulenhallen umgebenen Area (Fig. 706). So weit sich bisher erkennen läßt, umgab ein Mauergehäge von etwa 10 Metern im Gevierte den Altarhof (Fig. 707), dessen Hauptschmuck prachtvolle Kränze jenes naturalistischen Charakters bildeten. Außen waren die Mauern in ihrem unteren Teil von ähnlich behandeltem reichen Rankenwerk umsponnen (Fig. 708); darüber zog sich der Festzug des Weihefestes hin, nach dem Muster des Parthenonfrieses auf der Rückseite beginnend, wo die kindernährende Tellus thronte. An teilweise malerisch behandelten Heiligtümern vorbei bewegte sich der Zug, darunter die ganze kaiserliche

Familie (Fig. 709), auf beiden Langseiten nach vorn, ein ebenso treffender Ausdruck römischer Gemessenheit und Würde, wie es die Reiter des Parthenonfrieses für den freien Anstand des perikleischen Athen waren. Die dem Beschauer zunächst gehenden Hauptpersonen sind durch höheres Relief vor den geringeren Teilnehmern im Hintergrunde hervorgehoben: ein schon in den Friesen des Mausoleums verwandtes Kunstmittel. An der Eingangsseite fand das Opfer statt, das malerisch behandelt ist. Auch darin steht die Ara Pacis dem Parthenon zur Seite, daß, wie dort zuerst der einheimische pentelische Marmor, hier zuerst der italische



Antonia d. jüng. Germanicus. Drusus. Antonia d. ält. L. Domitius Ahenobarbus.

Fig. 709. Die Familie der Octavia aus dem Festzuge der Ara Pacis. Florenz, Uffizien.

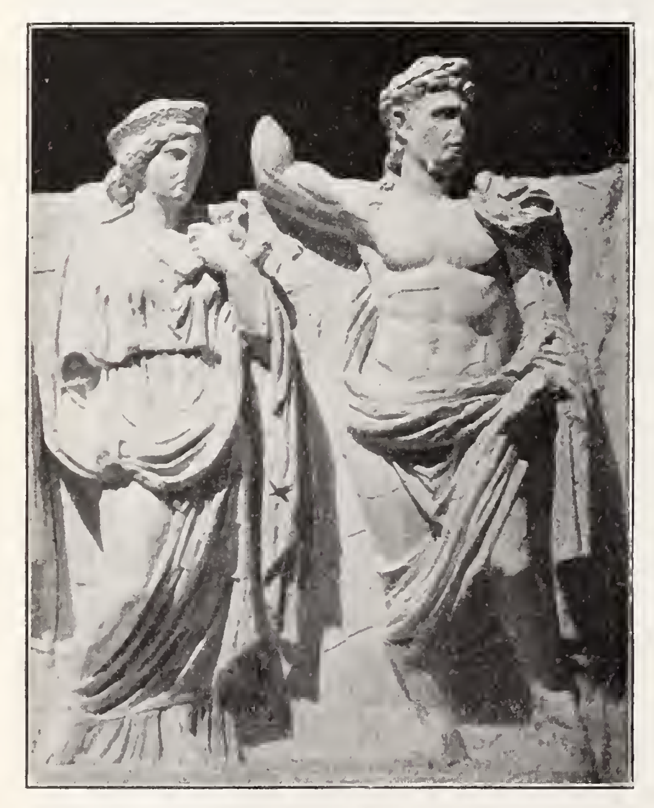


Fig. 710. Livia als Venus Genetrix und Augustus als Mars. Von einem Relief in San Vitale, Ravenna. (Conze.)



Fig. 711. Agrippa Grimani. Venedig, Museo civico.

Marmor von Luna (Carrara) zu einem großen öffentlichen Skulpturwerk Verwendung fand. Von anderen öffentlichen Denkmälern ist ein Relief in Ravenna bemerkenswert, das die Familie des Augustus in halber Vergötterung darstellt (Fig. 710). Von dem großen Augustusaltar in Lyon hören wir, daß er von den Statuen 60 gallischer Gaue umringt war; wir mögen uns dabei der gefangenen Barbarin in Florenz (Fig. 685) oder vielleicht eher der Barbarenfiguren an den Bögen von St. Remy (Fig. 698) und Orange (Fig. 699) erinnern.



Fig. 712. Augustus von Prima Porta. Vatikan.

Aufs engste sind dieser an Zeitgenössisches anknüpfenden Richtung die großenteils vortrefflichen Bildnisse verwandt, mit ihrem scharfen Sinne für individuelle Charakterisierung. Bei hochgestellten Personen, namentlich der kaiserlichen Familie, sind „hellenisierende“ oder „achilleische“ Statuen, nackt (Fig. 711) oder in griechischer Gewandung (Fig. 710. [81, 7]) beliebt; sonst herrschen die Toga (Fig. 709) oder der Panzer vor. Zu den schönsten und authentischsten Porträtstatuen zählt die 1863 in einer Villa der Livia, Augustus' Gemahlin, bei Rom aufgefundene Statue des Augustus, im Jahre 13 aus gleichem Anlaß wie die Ara Pacis errichtet (Fig. 712. [80, 3]). Über der Tunika trägt der Kaiser einen Harnisch, dessen reicher und in jeder Einzelheit beziehungsvoller Reliefschmuck an die höfische Poesie des Horaz erinnert; den

Feldherrnmantel hat er über den linken Arm geworfen, auf dem die Lanze ruhte, die andere Hand ist zur Ansprache erhoben. An der Tracht haben sich deutliche Spuren der Färbung (purpurrot, gelb, karmoisin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Äneas und Venus (vgl. Fig. 710). Unter den Frauenbildern [81, 2. 3] sind besonders die nach hellenistischen Vorbildern [67, 8] gearbeiteten sitzenden Frauen anziehend (Fig. 713. [81, 8]); einem solchen ist auch die Büste der sog. Klytia entnommen [81, 4], ein in einen Blätterkelch hineingesenkter schöner Kopf von edlem Ausdruck, der wahrscheinlich die sittenreine Antonia, die Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius (vgl. Fig. 709), darstellt. Die stehenden Frauenstatuen [81, 5. 6] wiederholen meist praxitelische und verwandte Gewandmotive (die römische Frauentracht war die gleiche wie die griechische); auch an sprechend wiedergegebenen Kindern fehlt es nicht [81, 1].



Fig. 713. Sitzende Römerin („jüngere Agrippina"). Neapel.

Eine besonders prächtige Gestalt gewinnt die Bildniskunst, wie einst an den Diadochenhöfen (S. 329), in den großen Prachtcammeen mit Darstellungen des Kaiserhauses. Ein Beispiel der Erhebung der Cäsaren in die Nähe der Götter liefert die große im Wiener Antikenkabinett bewahrte Onyxgemme von erlesenster Feinheit (Fig. 714). Der greise Kaiser Augustus thront, mit Juppiters Adler zur Seite, neben der Göttin Roma, mit der er in den Provinzen vielfach gemeinsamen Kultus genoß (S. 390). Die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz auf und ist von den Gottheiten des Meeres und der fruchtbringenden Erde umgeben. Neben Roma steht Germanicus, während Tiberius dem Triumphwagen nach dem Sieg über die Pannonier (12 n. Chr.) entsteigt. Unten sind Soldaten beschäftigt ein Siegesdenkmal aufzurichten, das gefangene Pannonier umgeben. Die Gemme, mit ihren bläulich weißen Gestalten auf braunem Grunde, ist ein Muster kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleonischer Kunst. Vielleicht wird sie mit Recht dem vorzüglichsten Gemmenschneider jener Zeit, dem Kleinasiaten Dioskurides, zugeschrieben, von dem wir noch einige treffliche Gemmen besitzen



Fig. 714. Augusteische Onyxgemme. Wien.

(Fig. 715); ein Augustuskopf von ihm war berühmt. Überhaupt erlebte die Gemmenschneidekunst jetzt ihre letzte Glanzzeit in Dioskurides und seinen Söhnen, in Aspasios (Fig. 368), Solon, Felix, Gajus u. a., die teils treffliche Porträts schnitten, teils gleich den Bildhauern ältere Statuen (Fig. 715) und Reliefs kopierten, dagegen nur selten eigene Erfindungen brachten. An die Stelle der vertieft geschnittenen Siegelsteine traten bald billige Glasflüsse (Pasten) in den verschiedenen Farben wirklicher Edelsteine hergestellt, die jedoch wegen ihrer leichten Erhitzbarkeit nur zum Schmuck verwendbar waren.

Mit der Glyptik ging auch in Rom die Toreutik Hand in Hand. Meistens beschränkte sie sich, wie überhaupt die Kunst dieser Zeit, auf geschickte Wiedergabe oder Verarbeitung älterer Muster und leistete hierin sehr Bedeutendes und Geschmackvolles, wie die Silberfunde von Hildesheim (Berlin), Boscoreale und Bernay (Louvre) beweisen (Fig. 587—590). Natürlich gehörten die Vorbilder fast ausschließlich der hellenistischen Kunst an, in der die Toreutik erst recht aufgeblüht war (S. 329); im Sinne dieser Kunst finden wir denn auch vereinzelt römische Ereignisse

Fig. 715. Hermes-Gemme des Dioskurides.

der Zeitgeschichte dargestellt (Augustus Fig. 716 und Tiberius). Einen bescheidenen Ersatz für das kostbare Silber bot dem gewöhnlichen Manne das rote Tongeschirr von Arretium (Arezzo), die sogenannte terra sigillata, das seit der letzten Zeit der Republik verfertigt und weithin vertrieben, in augusteischer Zeit den höchsten Grad ornamentaler Feinheit erreichte, um dann bald bei steigendem Luxus in Italien außer Mode zu kommen.



Fig. 716. Augustus empfängt unterwürfige Barbaren (Germanen unter Drusus Führung?). Silberbecher aus Boscoreale. Paris, E. v. Rothschild. (Mon. Piot.)

Malerei. Während die Plastik immer malerischer wird, beschränkt sich die Malerei immer mehr auf Dekoration. Der oben geschilderte perspektivische Architekturstil (S. 380) ist auch zu Augustus' Zeit in Rom der herrschende. Ihm zur Seite tritt aber ein dritter Stil, den wir bisher nur aus Pompeji kennen. Man möchte ihn nichtsdestoweniger den augusteischen nennen: zur Zeit dieses Kaisers kommt er auf und hält sich etwa ein halbes Jahrhundert, auch schließt er sich in seinem Charakter ganz der augusteischen Kunstrichtung an. Im ganzen behält er die Wandeinteilung des zweiten Stils bei, auch die Ädicula in der Mitte, die aber zu einem bloßen Bilderrahmen wird, da hier wie überall der neue Stil auf jeden Schein von Raumerweiterung, auf Perspektive und Durchblicke verzichtet und die Wand wieder in ihr Recht als Abschluß des Raumes einsetzt. Die Säulen, dünne weiße, fein ornamentierte Schäfte, werden zu bloßen Begrenzungen der Wandflächen. Alle Ornamente sind reine Flächenmuster, fries- oder saumartig; sie zeigen einen eigentümlichen, sehr reichen, aber etwas steifen Stil (Taf. IX, 3. 4). Die Farben sind ernst gestimmt; Braun, Dunkelviolett, Grün spielen neben Rot und Blau eine bedeutende Rolle, und indem der Sockel meistens schwarz, der oberste Wandstreifen weiß oder sonst hell gefärbt wird, ergibt sich eine natürliche Abstufung (Fig. 717). Auf diese Farbenwahl und Farbenstimmung wirkte die Beleuchtung der Räume mitbestimmend ein: das vom Hofe durch die Türöffnungen einströmende Licht traf die unteren Wandteile stärker als die oberen, demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller genommen. Der vornehme, etwas kühle Eindruck wird durch die überaus sorgfältige Ausführung erhöht; es ist der treffende Ausdruck der augusteischen Umkehr des Geschmacks zum Klassizismus (Häuser des M. Spurius Mesor Fig. 717, des Bankiers L. Cäcilius Jucundus [82, 1], des M. Epidius Sabinus, Jasons, des Kentauren). Dem entsprechen die Bilder. Sie bieten selbst in der beibehaltenen Mittelnische nur noch selten Ausblicke ins Freie, sondern stellen einen eingerahmten Wandschmuck von



Fig. 717. Wanddekoration dritten Stils aus dem Hause des M. Spurius Mesor, Pompeji. (Nach Mau.)

seiner Ausführung dar, älteren Mustern der Malerei nachgebildet sowohl in der Wahl der Gegenstände, wie im Stil, in der Vorliebe für bekleidete Gestalten und ruhige Szenen, im Streben nach gesättigtem Ausdruck (Fig. 718. [97, 2—6]). Neben den größeren Bildern, die nicht leicht in Repliken vorkommen, treten auch viele kleinere Bildchen auf (Fig. 719). Daß

dieser Stil keine neue Erfindung der augusteischen Zeit ist, läßt sich mit Sicherheit annehmen: vieles scheint darauf hinzuweisen, daß auch hierfür der Ursprung in Alexandrien zu suchen ist (Fig. 720).



Fig. 720. Von einer pompejanischen Wand dritten Stils. (Semper.)

Fig. 719. Schwebender Amor. Rundbildchen.

Fig. 718. Iphigeneia in Taurien. Wandgemälde dritten Stils aus dem Hause des L. Cäcilius Jucundus, Pompeji.

Ein so aristokratischer und zugleich kostbarer Stil konnte sich weder lange halten, noch allgemeine Verbreitung auch in geringeren Häusern finden. So geht denn neben ihm ein vierter Stil her, der unmittelbar an den zweiten Stil anknüpft und allem Anschein nach schon von Vitruv, dem Baumeister zur Zeit Augustus', gekannt und bekämpft ward. Wieder handelt



Fig. 721. Ein römisches Wohnhaus späteren Stils. (Nach Bühlmann.)

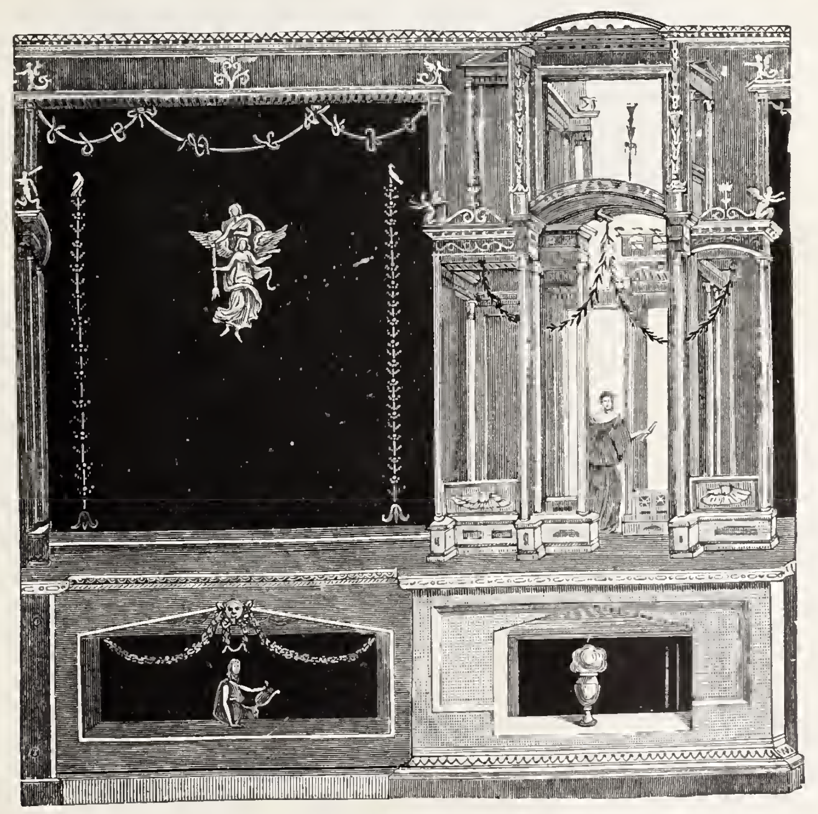


Fig. 722. Wanddekoration vierten Stils aus der Markthalle in Pompeji.

es sich, wie bei dem zweiten Stil (S. 380), um möglichste Erweiterung des Raumes; zu diesem Zwecke wird nun aber ein phantastisches Spiel mit dünnen, künstlichen, unmöglichen Architekturformen getrieben, wie es schon Apaturios in hellenistischer Zeit angebahnt hatte (S. 318), ein stetes Durchbrechen der Wand durch perspektivische Durchblicke. Auf Durchsichten war ja die ganze Architektur des Hauses berechnet (Fig. 721, vgl. S. 377); dieser Umstand mag auf die Vorliebe für perspektivische Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben. Eine andere Einwirkung kam von seiten der Bühne, deren szenische Herrichtung sich in manchen Wanddekorationen widerspiegelt. Hand in Hand mit der Auflösung der architektonischen Gestaltung geht eine etwas protzenhafte Vorliebe für prunkende, oft schreiende Farben (Taf. IX, 5). Die von den Architekturspielen mit ihren luftigen Bogen und dünnen Friesen freigelassenen Wandflächen erstrahlen in Zinnober, Safran, Blau, Purpur, die Architekturglieder nicht mehr in Weiß, sondern in Goldgelb. Allerlei Gradunterschiede und Entwickelungsstufen lassen sich unterscheiden (Fig. 722. [98, 1], noch ziemlich einfach), und im ganzen ist anzunehmen, daß die Dekorationen in der augusteischen Periode noch ein gewisses Maß beobachteten. Das gilt auch von den zahllosen Gemälden, die, groß und klein, lose oder umrahmt, über die bunten Wände zerstreut sind. Darunter sind nicht wenige von ernsterer Art, guten Vorbildern entnommen [98, 2—6. 99, 1—4. 7]; der letzte Schritt auf der eingeschlagenen Bahn blieb der nächsten Zeit vorbehalten.



Temnos. Kibyra. Myrina. Ephesos. Apollonia. Hyrkania.
Fig. 723. Puteolanische Basis. Rückseite. (Baumeister.)

5. Von Tiberius bis Trajan.

Die augusteische Kunst bildet einen Höhepunkt in der Entwickelung der römischen Kunst: es ist der vollständige Sieg des Griechentums. Aber wie in der römischen Poesie erlosch das klassizistische Element mit Augustus; das modern griechische blieb bestehen, die Ansätze nationaler Kunst harrten der Ausbildung. Die konsequente Entwickelung dieser letzteren Seite und die nicht minder energische Weiterbildung einer griechisch-römischen Architektur bilden den gemeinsamen Zug während des auf Augustus folgenden Jahrhunderts, so verschieden auch sonst die Claudier, die Flavier und endlich der große Spanier Trajan auf ihre Zeit und ihre Kunst wirkten.

Die Claudier. Natürlich schloß sich die höfische Kunst zunächst an die hellenistisch-augusteische an. Aber der Pariser Sardonyx, auf dem Tiberius und Livia Germanicus in den Orient entlassen (17 n. Chr.), zeigt, obschon er nur wenige Jahre später als die Augustus-

gemme (Fig. 714) entstanden ist, bei weit größerer Farbenpracht der fünf Lagen einen viel derberen Stil. Auch andere Cammeen erreichen nur noch selten (Claudius in Windsor) die alte Feinheit. Mit den Claudiern hörte überhaupt die Cammeenkunst auf, ebenso wie die Torentik rasch verfiel, so daß nur noch altes Silber geschätzt und bezahlt ward. Auch der vornehme augusteische Dekorationsstil (S. 402) hat nicht mehr lange Bestand gehabt. Das rasche Sinken des Geschmacks zeigt der plumpe Oberbau des Tiberiusbogens in Orange (Fig. 700); auch die Gräber dieser Zeit in Pompeji sind weniger geschmackvoll, oft barock und bei ärmlichen Mitteln protzig. Mehr griechischer Sinn wird ohne Zweifel in der nach dem Vorbild der Lyoner Augustusara (S. 399) mit Stadtgottheiten geschmückten Basis einer sitzenden Tiberiusstatue geherrscht haben, die zwölf kleinasiatische Städte im Jahre 20 dem Kaiser auf dem Forum Julium wegen seiner Freigebigkeit nach einem furchtbaren Erdbeben errichteten. Eine Nachbildung vom Jahre 30 mit vierzehn Städten stand in Puteoli und befindet sich jetzt im Neapler Museum (Fig. 723). Solche Kopien hauptstädtischer Denkmäler waren auch sonst in Provinzialstädten üblich (Basis in Sorrent).



Fig. 724. Von der claudischen Wasserleitung in der römischen Campagna.

Erheblicher waren die Leistungen der ersten drei Claudier nach zwei anderen Seiten. Die unter Augustus entstandenen Ansätze einer römisch-historischen Skulptur (S. 397. 402) fanden eine erste Fortentwickelung. Die Schlachtdarstellungen und Waffenzusammenstellungen am Bogen von Orange (Fig. 700) verraten pergamenische Vorbilder in etwas provinzieller Ausführung. Einen ganz anderen Stil weisen die Überbleibsel eines Bogens des Claudius (Villa Borghese) auf, der ihm 52 wegen der Besiegung Britanniens (43) im Marsfelde (bei Piazza Sciarra) errichtet ward. Die Soldaten mit ihren Feldzeichen sind derartig zusammengedrängt, daß die Köpfe in mehreren Reihen übereinander erscheinen: eine wenig glückliche Übersetzung der Ara Pacis ins Militärische. Die Weiterentwickelung dieser Kunst sollte erst später erfolgen.

Die andere Seite der claudischen Kunst waren Nutzbauten, wie Tiberius' Prätorianerlager bei Rom, ferner die Anlage des Hafens von Ostia und der Tunnel zur Ableitung des Fucinersees, beide von Claudius ausgeführt. Noch heute zeugen die langen Bogenreihen der Wasserleitungen, die so wesentlich das Bild der römischen Campagna bestimmen (Aqua Claudia Fig. 724. [28, 1] mit der Porta Maggiore im Rustikastil [28, 2]), von der Fürsorge der

Kaiser für die Wasserversorgung der Hauptstadt, während Caligulas Plan, die kaiserliche Residenz auf dem Palatin durch eine Bogenbrücke mit dem kapitolinischen Sitze Juppiters zu verbinden, unausgeführt blieb und nur auf kommende Riesenpläne vorausdeutete.



Fig. 725. Stück einer Decke aus Neros goldenem Hause. (Ponce.)

Der Träger dieser Pläne war Nero. Im Jahre 64 zerstörte der neronische Brand fast das ganze republikanische Rom außer Forum und Kapitol, und außerdem einen Teil des Palatins. In dem Neubau nahm die erste Stelle Neros goldenes Haus ein, das Wunderwerk der Architekten Severus und Celer, das mit seinen Anlagen und seinem Park 50 Hektar umfaßte. Reste des Palastes, die unter den Thermen des Titus und Trajan geborgen waren, zeigen einen verhältnismäßig vornehmen und gehaltenen Charakter (Fig. 725), sowohl in den umrahmten Bildern wie in der Ornamentik, aus der bekanntlich Raphael und Giovanni da Udine Anregungen und Vorbilder für ihre „Grottesken" entnommen haben. Der Maler war auffälligerweise ein Römer, Fabullus (nicht Amulius); auch noch ein paar andere Maler dieser Spätzeit tragen römische Namen. Für die Bauten dieser Zeit war die Erfindung großer Fensterscheiben von Wichtigkeit, die namentlich in den immer großartiger werdenden Bäderanlagen bald Verwendung fanden (Zentralthermen in Pompeji); Nero hatte im Marsfelde große Thermen gebaut. Als ein Sinnbild des neronischen Cäsarenwahnsinns ragte in der Tiefe unterhalb der Velia die ungefähr 35 Meter hohe Erzstatue des Kaisers empor, von Zenodoros in mangelhafter Gußausführung hergestellt.



Pompejanische Wanddekoration vierten Stils.
(d'Amelio.)

Pompejanische Wanddekorationen ersten (I.), zweiten (II.) und dritten (III. IV.) Stils.
(Mau und Zahn.)

DREIFARBENDRUCK VON FR. RICHTER, LEIPZIG



Zum Vergleiche mit dem goldenen Hause bietet sich noch einmal Pompeji dar. Im Jahre 63 richtete ein Erdbeben in Pompeji große Verwüstungen an, die einen umfangreichen Wiederaufbau und rasch hergestellte Dekoration veranlaßten. Fortan bis zum Untergange der Stadt (79) übte der willkürliche, aber effektvolle, in Farben und Formenspiel schwelgende letzte Dekorationsstil (S. 404 ff.) unbedingte Alleinherrschaft. Er wird zum treuen Ausdruck der aufgeregten und genußsüchtigen neronischen Zeit; er ist es, der uns Modernen zumeist vor Augen steht, wenn wir von pompejanischen Wänden sprechen [100, 1]. Alles ist auf den Effekt berechnet [99, 8]; sorgfältigere Malereien werden selten, die meisten sind flott, vielfach flüchtig gemalt. Nicht mehr auf Einzelheiten kommt es an, sondern auf das Gesamtbild, das mit seinen vielfachen Gründen, zahllosen dünnen Stützen, Perspektiven und Durchblicken den Eindruck



Fig. 726. Venus und Adonis. Wandgemälde vierten Stils aus der Casa dei Capitelli colorati in Pompeji. (Zahn.)

eines unendlichen Raumes machen soll. Für die Fabrikarbeit (die sich auch in den mit der Schablone gemachten Stuckgliederungen zeigt) ist die häufige Benutzung derselben Vorlage in den Bildern bezeichnend. Im ganzen herrscht darin ein freier Ton, eine ungebundene spätalexandrinische Stimmung, eine große Vorliebe für nackte Gestalten und Liebesszenen (Fig. 726. [99, 5. 6. 100, 2—5]). Aber trotz aller Mängel und Übertreibungen dieses letzten Stils bleibt doch die Gesamtwirkung der pompejanischen Wanddekoration bedeutend: sie steht in Übereinstimmung mit der umgebenden farbensatten Natur. Und selbst jetzt noch werden durch helle Trennungslinien, durch eingestreute kleinere schwarze Flächen allzu schroffe Gegensätze vermieden; an dem einen Wandteil dominierende Töne klingen leise in den anderen wieder. Eine Rücksicht auf harmonische Farbenstimmung wird erst in der letzten Phase eines prunksüchtigen Farben-



Fig. 727. Das Peristyl des Hauses der Vettier in Pompeji.



Fig. 728. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom.

rausches häufig vernachlässigt. Den Reiz eines pompejanischen Hauses dieser Zeit, eines der besseren und geschmackvolleren, stellt noch heute das möglichst in seinem alten Bestande belassene Haus der Vettier (Fig. 727) vor Augen.

Die Flavier. Die drei flavischen Kaiser treten in unserer Überlieferung hauptsächlich als große Bauherren auf. Die Verhältnisse selbst drängten sie dazu. Im Jahre 70 verbrannte der kapitolinische Tempel der sullanischen Zeit (S. 379); zehn Jahre darauf verwüstete eine große Feuersbrunst, nicht viel geringer als die neronische, außer dem Kapitol das Marsfeld mit den Prachtbauten der augusteischen Zeit. So war das alte Rom völlig vernichtet. Was Nero begonnen, setzten die Flavier fort, und es entstand ein neues, nach regelmäßigem Plan angelegtes Rom mit breiten Straßen, durchlaufenden Hallen, reichen Wasseranlagen und prächtigen Gebäuden. Zunächst galt es das goldene Haus, das mit seinen weiten Anlagen den Verkehr sperrte, zu beseitigen. In der Tiefe zwischen Palatin, Cälius und Esquilin, die der



Fig. 729. Die Beute aus dem Tempel in Jerusalem. Relief vom Titusbogen.

neronische Palast als See benutzt hatte, erhob sich Vespasians gewaltiger Bau, das sog. Kolosseum, das für 40—50000 Zuschauer berechnete flavische Amphitheater, 80 von Titus eingeweiht (Fig. 728). Es hatte die für solche Anlagen übliche Form einer Ellipse [29, 6]: die Anordnung der inneren Räume [29, 7] war sinnvoll für die Benutzung wie für bequeme Zugänglichkeit aller Plätze eingerichtet. Achtzig Arkaden führten im untersten Stockwerk in die gewölbten Galerien, durch die man in zwei innere, konzentrisch laufende Gänge und zu den Treppenfluchten gelangte. Die oberste Sitzreihe wurde von einer Säulenhalle eingeschlossen. In der Gliederung der äußeren Architektur [29, 5] erscheint dasselbe System wie am Theater des Marcellus (Fig. 680) festgehalten; die Halbsäulen folgen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung aufeinander, die Mauer des obersten Stockwerkes wird durch korinthische Pilaster belebt. Auch ein neues Forum erbaute Vespasian, das Forum Pacis mit dem großen Friedenstempel,

nach der Eroberung Jerusalems errichtet. Demselben Anlaß verdankte der Titusbogen auf der Höhe der Velia [27, 5] seinen Ursprung. Die berühmten Reliefbilder, welche die Krönung des triumphierenden Kaisers durch eine Viktoria [82, 4] und die Einbringung der eroberten Trophäen Jerusalems, z. B. des siebenarmigen Leuchters, darstellen (Fig. 729), bezeichnen gegenüber der Ara Pacis (S. 397) und gar dem Claudiusbogen (S. 407) einen bedeutenden Fortschritt zu klarer und formenschöner Ausbildung des historischen Reliefs. In raschem Gange zieht die gedrängte Reihe der Träger an uns vorüber, gleichsam durch eine Luftschicht von dem flacheren Hintergrund getrennt: es ist der täuschende Eindruck der Wirklichkeit. Die Reliefs sind um so wertvoller, als bildliche Denkmäler der Flavierkunst selten sind. Titus selbst überbaute einen Teil des neronischen Palastes am Anhange des Esquilin durch seine Thermen, die aber erst Trajan vollenden sollte.

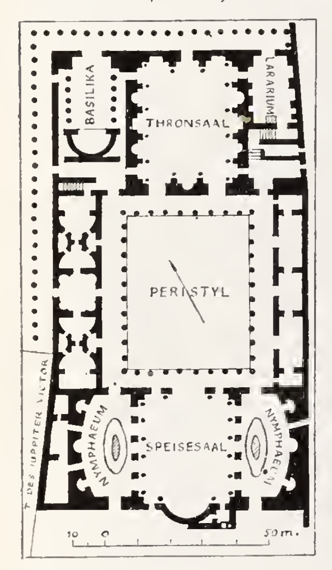


Fig. 730. Flavischer Palast auf dem Palatin.

Am bedeutendsten durch seine Bauten war Domitian. Auf ihn geht vorzugsweise der flavische Kaiserpalast auf dem Palatin, fortan das offizielle Palatium, zurück; als Baumeister wird Rabirius genannt. Die Anordnung der Räume (Fig. 730) zeigt so wenig wie der augustische Palast (S. 387) irgend eine Ähnlichkeit mit dem römischen Privathaus; alles ist nach griechischer Weise um ein Peristyl herum in einer Folge großartiger Säle angelegt und mit Rücksicht auf den kaiserlichen Dienst und Hofhalt in großen Verhältnissen entworfen. Ein gewölbter „korinthischer" Saal (S. 301), von einer Basilika mit Apsis und einem Larenheiligtum umgeben, beginnt als Empfangssaal die Reihe; dann folgt das große Peristyl, mit Nebenräumen, zum Schluß der wiederum mit einer Apsis versehene Speisesaal, der nach Art eines „kyzikenischen" Saales (S. 301) beiderseits die Aussicht auf blumengeschmückte Räume öffnete. Eine großartige Villa des Kaisers im Albanergebirge bei Castel Gandolfo folgte dem Vorbilde der neronischen Anlagen bei seinem Palaste. Unterhalb des Palatins erneuerte Domitian den neuerdings wieder aufgedeckten Kolossaltempel des Augustus mit zugehöriger Bibliothek; auf dem Quirinal erbaute er einen glänzenden Grabtempel für das flavische Geschlecht; auf dem Esquilin errichtete er zu Ehren des doppelten Sieges von 89 über Germanen und Daker einen schmuckvollen Brunnen, zu dem die fein durchgeführten „Trophäen des Marius" (jetzt an der Kapitolstreppe) gehörten; endlich begann er das von Nerva vollendete Durchgangs- oder Pallasforum zwischen dem Augustusforum und dem vespasianischen. Ein Rest der Umfassungsmauer mit vortretenden Säulen und gekröpftem Gebälk ist in den „Colonnacce" erhalten. Die anmutigen Reliefs des Frieses schildern die weiblichen Arbeiten unter Anleitung und Schutz Minervas, deren Tempel das Forum umschloß; davor stand ein berühmtes Reiterbild Domitians von Erz.

Vespasianstempel sind in Rom, in Brescia, in Pompeji erhalten. Das Gesims des ersten (Fig. 731), der von Domitian erbaut ward, zeigt die Überladung mit zum Teil recht kleinlichen, den pompejanischen Stuckfriesen ähnlichen Ornamenten, die keinen leeren Platz dulden. Der breite, drei Cellen umfassende Tempel in Brescia hat eine vor der mittleren Cella weiter vorspringende Vorhalle, an deren Ecken Pfeiler mit Halbsäulen verbunden sind (vgl. Fig. 526). Bei dem pompejanischen Tempelchen, das sich mit sehr engem Raume begnügen mußte, fällt das Podium vorn steil ab und ist nur von hinten durch Treppen zugänglich, während bei dem römischen Tempel aus Raumnot die obersten Stufen zwischen die Säulen verlegt sind. Am Titusbogen, der erst unter Domitian vollendet ward, erscheint in öffentlichen Bauten zuerst das

Kompositkapitell, eine Vermischung ionischer und korinthischer Formen ([29, 3], vgl. Fig. 779), bei der zu Gunsten reicherer Wirkung auf organischen Zusammenhang verzichtet ward. Von der Wölbung machte die flavische Architektur im Amphitheater, in den Thermen, im Palatium ausgiebigen Gebrauch, der eigentliche Kuppelbau scheint dagegen noch sparsam geübt zu sein. In Pompeji, wo Wölbung seit der Tuffzeit im Gebrauch ist, tritt eine Kuppel erst in Vespasians Zeit in den Centralthermen auf: in den älteren Thermen (Fig. 554) hatte man sich über dem kleinen kalten Bade noch mit einem oben abgeschnittenen Kegel beholfen. Eine lebhafte und sich frei bewegende Bautätigkeit ist der flavischen Zeit eigen, neben manchen nicht gerade geschmackvollen Einzelheiten.

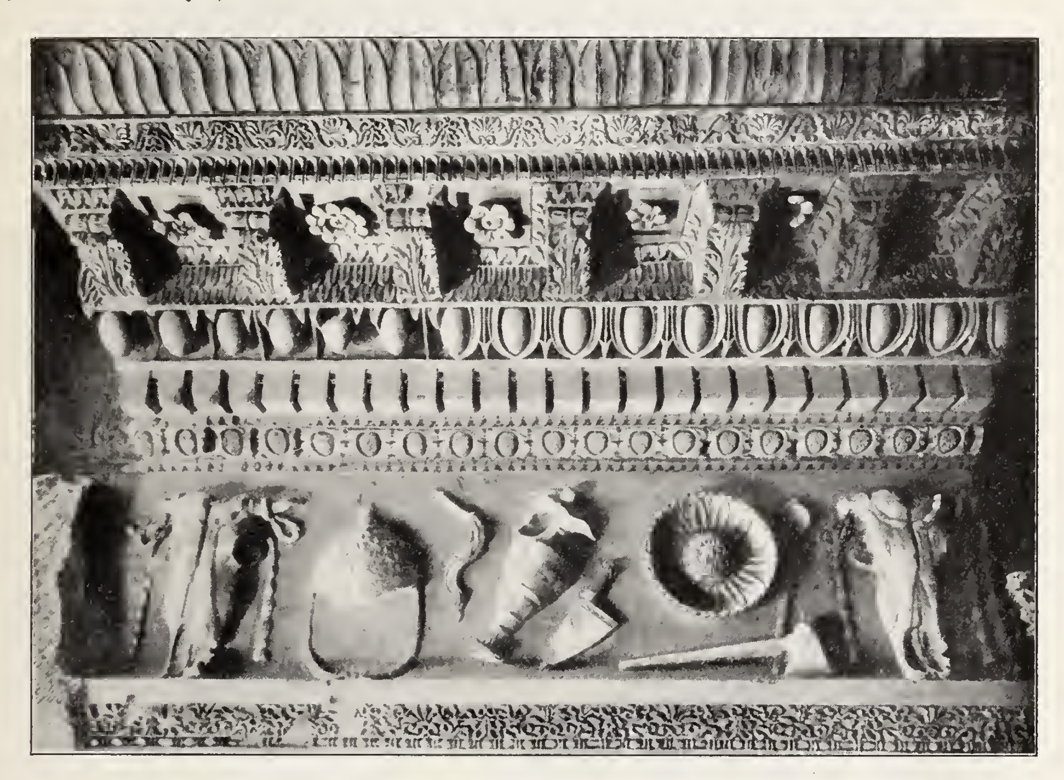


Fig. 731. Fries mit Opfergerät und Kranzgesims vom Vespasianstempel in Rom.

Trajan. Die Kunst unter Trajan bezeichnet mehr noch als die augusteische einen Gipfel. Die Architektur zieht sozusagen die Summe aus allem Bisherigen, die Skulptur erreicht den Höhepunkt einer unter griechischer Pflege aus römischem Boden erwachsenen nationalen Kunst; beide Künste gehen eine so enge Verbindung miteinander ein, wie es seit Augustus kaum wieder der Fall gewesen war.

Zunächst finden wir Trajan durch seine Dakerkriege zu großen Ingenieurwerken veranlaßt. Im Jahre 99 legte er in dem Engpaß (Kasan) der Donau oberhalb Orsova die Kunststraße an, deren Spuren noch heute Staunen erregen, teils in den Felsen eingeschnitten, teils balkonartig vorgebaut. In Verbindung damit entstand in den nächsten Jahren am eisernen Tor die große Donaubrücke, ein Werk Apollodors (Fig. 732). Zwanzig mächtige Steinpfeiler trugen den hölzernen Oberbau der 1070 Meter langen Brücke, während die 105 von Lacer erbaute Brücke bei Alcantara das Tajobett mit gewaltigen steinernen Bögen überspannt. Auf dieser Brücke erhebt sich in der Mitte ein schmuckloser Bogen; ein ähnlicher, 115 errichtet, ebenfalls ohne Reliefs, aber durch schlanke Verhältnisse ausgezeichnet, schmückt noch heute den Molo des

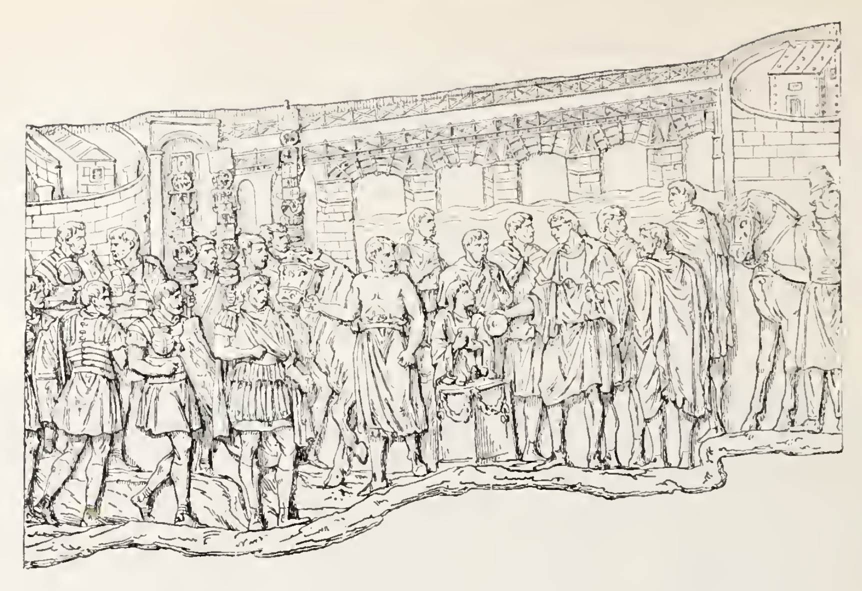


Fig. 732. Trajans Donaubrücke. Relief von der Trajanssäule. (Fröhner.)

Hafens von Ancona. Zu Trajans dakischen Monumenten gehört auch das 109 dem Mars Ultor errichtete große runde Tropäum in der Dobrudscha (Adamklissi), dessen reicher Reliefschmuck, von soldatischen Steinmetzen in ziemlich barbarischer Weise ausgeführt, doch schon die Richtung trajanischer Kunst auf Mitwirken des Bildschmuckes anschaulich macht.

Trajans bedeutendste Bauten schmückten die Hauptstadt. Hier stand ihm der geniale Erbauer der Donaubrücke zur Seite, Apollodoros von Damaskos, in dem sich griechischer Schönheitssinn mit orientalischer Phantasie verband. Die von ihm durchgeführte Vollendung der Titusthermen (S. 412) gab Rom das erste Beispiel jener planvollen Bäderanlage, die wir bald genauer kennen lernen werden. Aber das Meisterwerk Apollodors war das vielbewunderte Trajansforum (Fig. 733), um dessen willen ein das Kapitol mit dem Quirinal verbindender Sattel von fast 40 Meter Höhe abgetragen ward. Die Anlage übertrifft weit alle bisherigen Kaiserfora, die den Typus eines hallenumgebenen Tempelhofes beibehalten hatten; es scheint, als ob ägyptische Tempelanlagen (vgl. Fig. 66) Apollodor vorgeschwebt hätten. Auch hier beginnt ein von Hallen und halbrunden Anbauten umgebener Hof, das eigentliche Forum, mit einem sechssäuligen Bogen (112 errichtet) anstatt des Pylon; in der Mitte stand das Reiterbild des

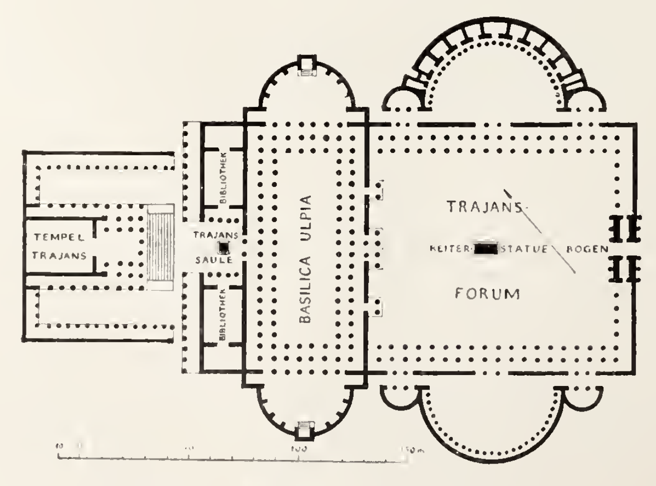


Fig. 733. Grundriß des Trajansforums.



Fig. 734. Friesstück vom Trajansforum. Lateran.

Kaisers. Dann folgte quergelegt wie der ägyptische Säulensaal die fünfschiffige Basilica Ulpia, der größte und prächtigste Bau dieser Art, wiederum jederseits mit großer apsidenartiger Erweiterung; zum Schluß, dem Allerheiligsten des ägyptischen Tempels entsprechend, die wahrscheinlich von Bibliotheksgebäuden eingefaßte Trajanssäule, deren mit Waffenaufschüttungen geschmückte Basis [83, 4] die Asche des Kaisers umschloß. Den Tempel Trajans mit seinem Säulenhofe fügte erst Hadrian hinzu.

Der Großartigkeit des Bauganzen entsprach die Durchführung. Mit Trajan verliert die Baukunst, wohl sicher unter Apollodors Einfluß, jenes Kleinliche und Überladene im Aufbau und in den Ziergliedern, das ihr bisher anhaftete (S. 412 f.); die vielen Übergangsglieder schwinden und ein größerer, freierer Zug herrscht in der Profilierung, besonders des Geison. Noch viel bedeutender ist aber die enge Verbindung reichsten Skulpturschmuckes mit der Architektur,[1] wie die römische Kunst sie noch nicht erblickt hatte. Vom Trajansforum stammen kraftvolle ornamentale Friese, in denen reiches Rankenwerk sich mit Figürlichem verbindet (Fig. 734). Ebendaher stammt die jetzt noch 20 Meter lange, mit den Kunstmitteln des Titusbogens wirkende, äußerst lebendige Dakerschlacht, die in vier Platten zerlegt am Konstantinsbogen Platz gefunden hat; ebenso die dort eingelassenen vornehm schönen acht Rundreliefs mit friedlicheren Begebenheiten aus dem Leben Trajans (Fig. 735. [83, 2]); endlich die Statuen gefangener Daker, die vor der Attika aufgestellt sind (Fig. 757).



Fig. 735. Trajan opfert dem Herkules. Konstantinsbogen.

Hier und in ähnlichen Bildern zeigt sich das Geschick der Römer, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu schildern. Diese Barbaren erscheinen in derberer Wirklichkeit erfaßt als die Galater der pergamenischen Schule, wenn auch im ganzen weniger individuell, mehr typisch [83, 3]; gelegentlich tritt uns freilich auch eine bestimmte Einzelpersönlichkeit entgegen (Fig. 736).



Fig. 736. Barbarenkopf vom Trajansforum. Brit. Museum.

In neuer Weise zeigt sich die historische Reliefkunst in dem langen Reliefbande, das die Trajanssäule von unten bis oben spiralförmig umzieht; hier gewannen gewissermaßen die früheren Triumphalgemälde (S. 372 f.) eine dauerhaftere Gestalt. Die Schilderung unmittelbar gegenwärtiger Ereignisse forderte eine größere Breite, ein genaueres Eingehen auf das Einzelne, einen reicheren Hintergrund, eine größere Zahl und andere Anordnung der handelnden Personen; sie setzte sich in fortlaufende Erzählung um. So verknüpfte sich das historische Relief mit realistischer Darstellung. Auf früheren Entwickelungsstufen wurde durch Bemalung der plastischen Werke eine größere Lebenswahrheit erreicht; diese fehlt auch jetzt nicht, aber längst war das malerische Element auch in den plastischen Stil selbst eingedrungen. Deutlicher als anderswo tritt die Entfesselung des Stiles von den alten plastischen Schranken, die Häufung der Gruppen, die malerische Komposition eben in der Trajanssäule (113) dem Auge entgegen (Fig. 737, vgl. 733). Hier wird in flachem, einst bemaltem Relief der ganze Verlauf der beiden dakischen Feldzüge bis ins einzelne genau, nicht selten mit dramatischer Gewalt und poetischer Empfindung vor unseren Augen aufgerollt, wie in der Szene, wo Decebalus im Walde umstellt und zum Selbstmord getrieben wird und wo dann Luna die weitere Verfolgung bescheint; man fühlt sich oft mehr an den Griechen Apollodoros als an römische Kunst erinnert. Es scheint, daß die pergamenische Kunst hier wie an ungefähr gleichzeitigen Sarkophagen (Fig. 760) nachgewirkt hat. Die Wirkung wird freilich dadurch verringert, daß die Reliefbilder in ihrer dreiundzwanzigfachen Umschlingung der Riesensäule sich schwer verfolgen lassen, also



Fig. 737. Dakerſchlacht. Relief von der Trajansſäule. (Cichorius.)



Fig. 738. Relief vom Grabe der Haterier bei Centocelle. Lateran.

doch nur als Dekoration verwendet erscheinen. Einfacher zeigt sich dieser Stil in den Reliefs der Marmorschranken, die einst die Rednerbühne auf dem Forum schmückten; Stiftungen und Maßnahmen Trajans werden hier, indem die Örtlichkeiten des Forums den Hintergrund bilden, lebendig geschildert. Daß des Reliefschmuckes aber auch zu viel werden konnte, zeigt der 114 errichtete Trajansbogen in Benevent; so sinnig ausgewählt und tüchtig ausgeführt auch die 26 großen Reliefs mit ihren gedrängten Gruppen sind [84, 1. 2], so scheinen sie doch den Bau selbst, der nach dem Typus des Titusbogens ausgeführt ist, zu erdrücken. Die gleiche Überfülle herrscht in dem Grabmal der Haterier vor Porta Maggiore. Straßenansichten mit ihren einzelnen Bauten, die Ausstellung der Leiche auf dem Paradebette, der Bau des tempelförmigen Grabmals, dessen Inneres oben über dem Dache gezeigt wird (Fig. 738), das alles war in Reliefs geschildert. Dazu kommen Büsten von Göttern und Menschen in der gleichen lebensvollen Behandlung, die überhaupt den Bildnissen der flavisch-trajanischen Zeit eigentümlich ist [82, 1—3. 6. 7. 83, 1. 3]; endlich Ornamentstreifen, die uns Ranken, Zweige, Blumen in einem illusionistischen, nur auf den malerischen Eindruck abzielenden Stile schildern. In schönster Weise tritt uns diese auf malerisch täuschende Wirkung gerichtete Kunst in dem großen Relief entgegen, das Roms Adler im Siegeskranze darstellt (Fig. 739).



Fig. 739. Römischer Adler. Marmorrelief in der Vorhalle der Kirche Santi Apostoli in Rom. (Wickhoff.)

6. Von Hadrian bis Konstantin.

Von Augustus bis Trajan zeigt die römische Kunst ein allmähliches Aufwärtssteigen, das unter dem letzteren Kaiser, bei noch einmal eintretender Einwirkung des Griechentums, zu einer vollendeten Harmonie der beiden allein noch in Betracht kommenden Künste führt — die Malerei war ja längst aus der Reihe der selbständigen Künste geschieden. Das ändert sich unter Hadrian. Während die Architektur noch einen neuen gewaltigen Aufschwung nimmt, verkommt die Skulptur teils in akademischer Trockenheit, teils in römischer Nüchternheit. Der erste Anlaß dazu liegt in dem zwiespältigen Wesen des dilettantischen, eklektischen Kaisers; andere Umstände, die allgemeine Ermattung der Zeit, die vielen zersetzenden Einflüsse die namentlich vom Osten kommen, befördern den raschen Verfall.

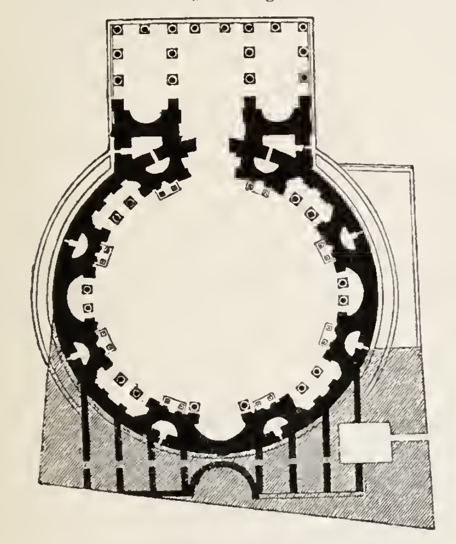


Fig. 740. Grundriß des Pantheon.

Hadrian. Hadrians Glanzleistungen liegen auf dem Gebiete der Architektur. Noch ehe er den Thron bestiegen, hatte er das Werk begonnen, an das sich sein höchster Ruhm knüpfen sollte. Im Jahre 110 war das Pantheon Agrippas (S. 388) infolge eines Gewitters niedergebrannt; es ward in den Jahren 115—126 von Hadrian zusammen mit den benachbarten Thermen Agrippas [30, 3] in prächtigster Weise erneuert [30, 5]. Hatte bisher

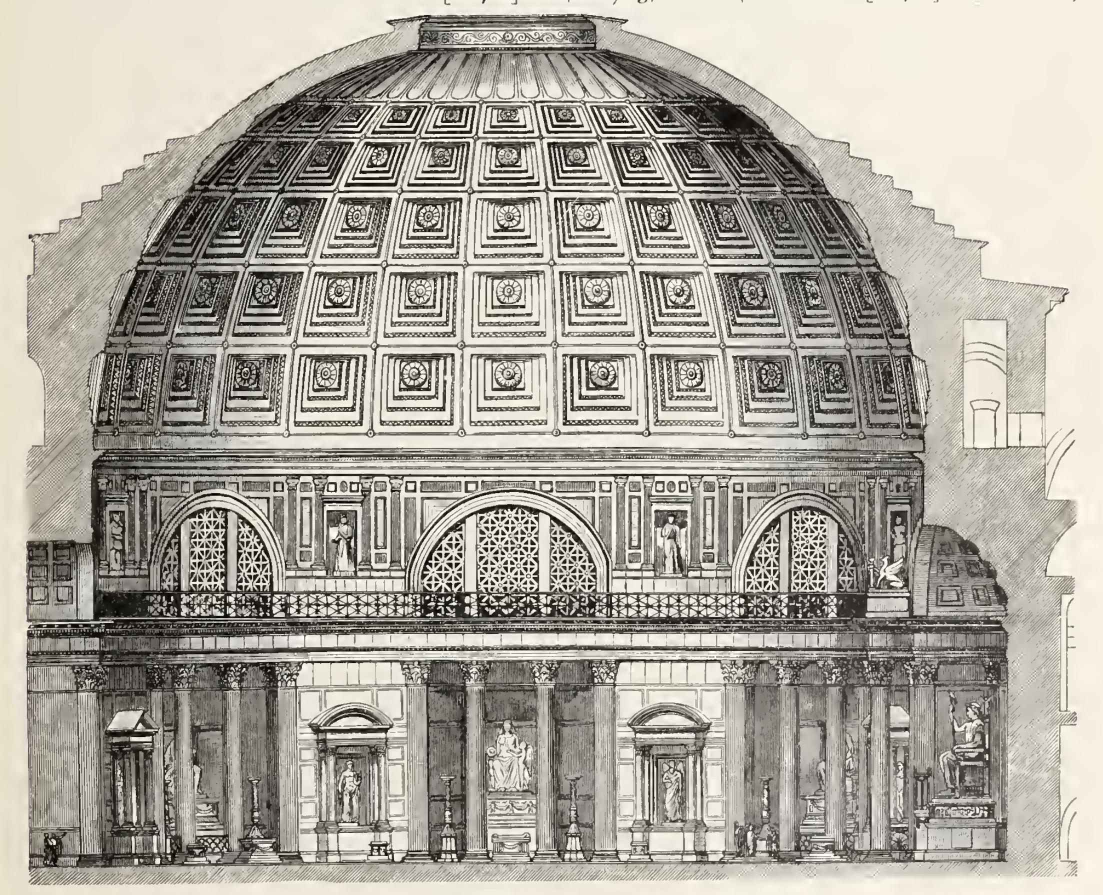


Fig. 741. Durchschnitt des Pantheon, wiederhergestellt. (Nach Adler und Dell.)

der Kuppelbau in Rom nur eine ziemlich bescheidene Rolle gespielt (S. 413), so tritt er hier mit einer in technischer wie in künstlerischer Beziehung gleich vollendeten Musterleistung auf. Das hadrianische Pantheon ist als Innenbau (außen war es von Gebäuden dicht umlagert) das schönste Werk römischer Kunst, das noch der Phantasie der Renaissancearchitekten als Ideal vorschwebte (Fig. 740. [30, 6]). Der mächtige Eindruck des Baues wird vorzugsweise durch die Maße und die Beleuchtung bedingt. Die Höhe der Kuppel ist ungefähr gleich dem Durchmesser des Rundbaues, auf dem sie unmittelbar ruht, rund 43 Meter. Sieben Nischen, im Grundriß abwechselnd halbrund und viereckig, gliedern die 6 Meter dicke Mauer. Ein Gebälk, das sich um den ganzen inneren Raum zieht, teilte ursprünglich die sechs seitlichen Nischen in eine untere und eine obere Hälfte (Fig. 741, anders [30, 4]). Während es von je zwei Säulen von numidischem und phrygischem Marmor (Giallo und Pavonazzetto) getragen wird, war der Kreisbogen darüber durch zwei Pfeiler (nicht Karyatiden) geteilt (eine unschöne, aber fortan sehr beliebte Anordnung) und vermutlich mit Gitterwerk geschlossen. Die Kuppelwölbung ist mit tiefen, perspektivisch gebildeten Kassetten (eigentlich dem Ornament einer geraden Balkendecke) geschmückt, wodurch zugleich die Masse der Wölbung gemindert wird; das wunderbar einheitliche Licht strömt ausschließlich aus der 9 Meter weiten oberen Öffnung herein. Bunter Marmor erhöht die Pracht des Inneren. Die acht Wandflächen zwischen den Hauptnischen wurden mit Säulen von numidischem Marmor oder von Porphyr, mit abwechselnd gradlinigen und gerundeten Giebeln (vgl. S. 389), tabernakelartig geschmückt. Der Rotunde ist eine tiefe Vorhalle von 16 Granitsäulen mit steilem Giebel vorgelegt, ein etwas verändertes Überbleibsel des ursprünglichen Baues des Agrippa; bekanntlich ist ein Teil des ehernen Dachgebälks dieser Vorhalle barberinischer Barbarei zum Opfer gefallen und für das plumpe Tabernakel in S. Peter verwandt worden. Der antike Kuppelbau, dessen Wurzeln wohl im Orient zu suchen sind (S. 300), hat im hadrianischen Pantheon seine reichste und reinste Wirkung erzielt. Gern gibt man sich der Vermutung hin, darin eine Schöpfung des orientalischen Griechen Apollodoros zu erblicken, dessen Wirksamkeit sich nachweislich bis in Hadrians Regierung erstreckte.

Das Pantheon gehört zu einer Reihe von Erneuerungsbauten, die Hadrian, ohne sich selbst dabei zu nennen, vollführte. Dazu zählt auch Agrippas Neptunsbasilika mit der umgebenden Argonautenhalle (an Piazza di Pietra, S. 388). Die Architektur zeigt einen derberen oberflächlicheren Charakter als die trajanische; an diesem Bau tritt wohl zuerst der rundlich gebauchte Fries auf. Bemerkenswert waren am Podium die Reliefdarstellungen der römischen Provinzen (vgl. S. 383), deren sich ziemlich viele erhalten haben (Neapel, Kapitol und sonst); es sind gefällige, aber nicht eben bedeutende Gestalten.

Während Hadrian bei dem Tempel Trajans, mit dem er dessen Forum abschloß (Fig. 733), die herkömmliche Form beibehielt, brachte er etwas Neues in dem von ihm selbst entworfenen, von Apollodor scharf kritisierten, während der Jahre 121—128 ausgeführten Doppeltempel der Venus und Roma [30, 8]. Die den Griechen so geläufigen Tempel mit umlaufender Säulenhalle (Peripteroi) waren in Rom äußerst selten (Castortempel am Forum), dreischiffige Cellen unerhört. Jene vollendetste Form wählte Hadrian, und zur Bedeckung der weiten Innenräume benutzte er die Wölbung. So barg der Tempel unter einem Dache zwei mit großen Apsiden aneinander stoßende, mit schweren kassettierten Tonnengewölben überdeckte Cellen (Fig 742) und war in der prunkvollen Weise dieser Zeit (vgl. [29, 1. 2]) verziert, die starken Wände wiederum durch abwechselnd eckige und gerundete Nischen mit entsprechend verschiedenen Giebeln belebt. Auch Pronaos und Opisthodom waren gewölbt. Ein gewölbtes Innere ging hier eine Scheinehe mit dem Äußeren eines griechischen Tempels ein, dessen horizontales Gebälk ohne alle Beziehung zu dem Inneren stand. Immerhin war die Wirkung bedeutend; wahrscheinlich hat

Hadrian aus dem Osten, wo wir ähnliche Bauten finden werden, die Anregung zu seiner Schöpfung empfangen. Denn wie stark der vielgereiste Kaiser sich durch griechische, orientalische, ägyptische Bauten anregen ließ, bezeugt auf das Eindringlichste seine berühmte Villa unterhalb Tivoli, die seit 123 allmählich heranwuchs und sich mit Bauten aller Stilarten anfüllte. Auch hier beschäftigte die Baumeister neben anderem das Problem der Kuppel über verschieden gestaltetem Grundriß, das sie in teilweise recht künstlichen Formen zu lösen suchten.

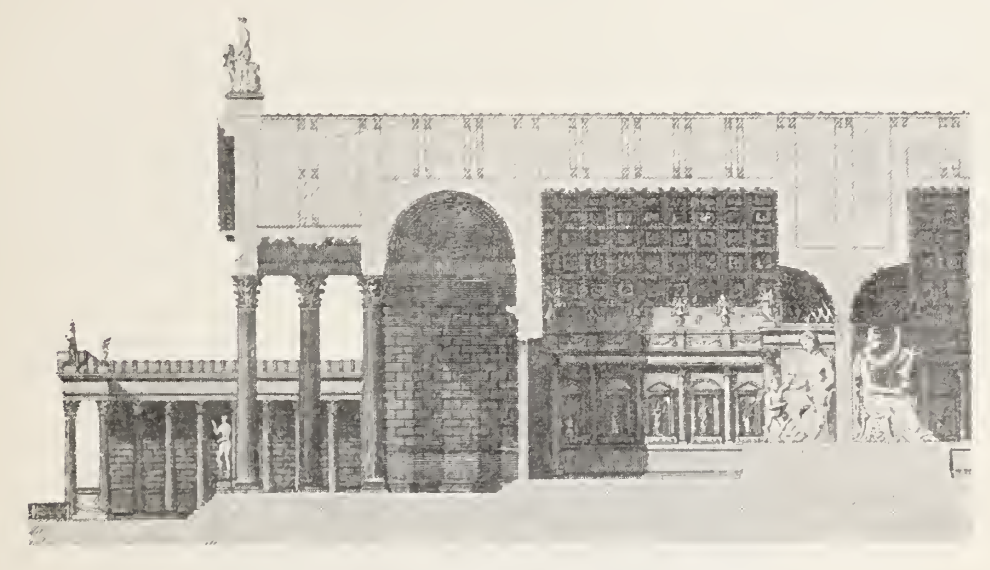


Fig. 742. Tempel der Venus und Roma. Teil des Durchschnittes. (Knapp.)

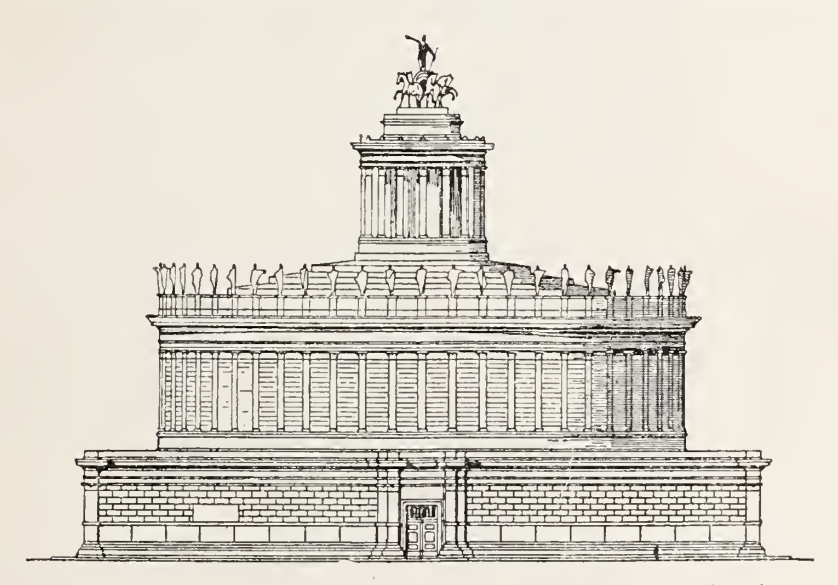


Fig. 743. Das Mausoleum Hadrians, wiederhergestellt. (Hülsen.)

Am Ende seiner Regierung (136) erbaute Hadrian den Pons Aelius (die Engelsbrücke); er führte zu seinem Mausoleum (der Engelsburg [30, 2]), das bestimmt war das augustische Kaisergrab und den flavischen Grabtempel (S. 393. 412) zu ergänzen. Es behielt im wesentlichen den alten Typus des Rundbaues (Fig. 700) bei, gestaltete ihn aber architektonisch und durch reichen Skulpturenschmuck neu aus (Fig. 743).

Den Kern aller dieser hadrianischen Bauten bildeten Ziegel und ein aus Bruchsteinen und Mörtel gemengtes Gußwerk (S. 378). Die gebrannten Ziegel wurden aber auch zu Rohbauten verwendet, indem teils verschiedene Färbung (gelb und rot) teils künstliche Formung der Ziegel dem einfachen Bau ein reicheres Aussehen gaben. Das bekannteste Beispiel ist ein zweistöckiges Grab unweit des Grabes der Cäcilia Metella (sog. Deus Rediculus); ein anderes Ziegelgrab vor Porta Maggiore (Torre dei Schiavi) erinnert in der Anlage stark an das Pantheon.

Hadrians Bautätigkeit war nicht auf die Hauptstadt und ihre Umgebung beschränkt. Seine weiten Reisen ließen ihn vieler Orten seine Baulust betätigen. In Athen vollendete er 129 endlich das von den Peisistratiden begonnene, von Antiochos wieder aufgenommene, von Sulla geplünderte Olympieion (Fig. 522. S. 153. 296. 379), das er zum Mittelpunkte seiner Neustadt („Hadriansstadt") machte. Die Verbindung zwischen Alt= und Neuathen bildete das zweistöckige Hadrianstor, dessen Obergeschoß nur eine kulissenartige Scheinarchitektur darstellt (Fig. 744,

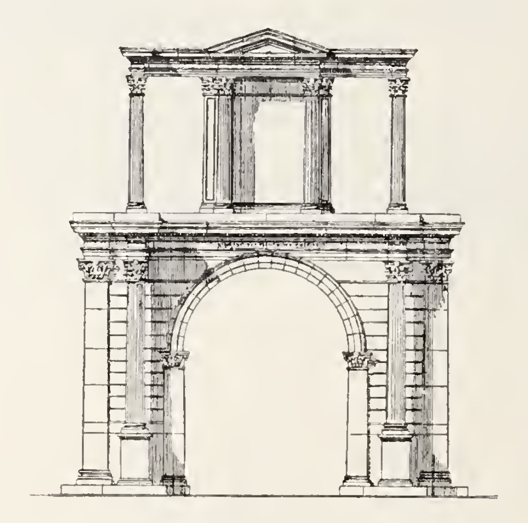


Fig. 744. Hadrianstor in Athen. (P. Gräf.)

vgl. [28, 4]). Vortretende Säulen mit gekröpftem Gebälk, wie am Pallasforum (S. 412) und neben der Hauptnische des Pantheon (Fig. 741), beleben die Fassade des Bogens so wie die Umfassungswand der sog. Stoa Hadrians in Athen; diese bereits hellenistische Form (S. 302) ist überhaupt in der römischen Baukunst der Kaiserzeit sehr beliebt: sie bildete einen einfachen Ersatz für vollständige Säulenhallen. Von Hadrians sonstigen Bauten möge der Juppitertempel in Jerusalem an Stelle des Jehovahtempels genannt sein und die vielen Neubauten oder Umbauten von Städten, die auf seinen eigenen Namen oder den seines Lieblings Antinoos getauft wurden.

Sehr verschieden erscheint das Bild, wenn wir Hadrians Verhältnis zur Skulptur betrachten. Vier erhaltene große Reliefs bieten sich als Fortsetzung trajanischer Kunst dar, zumeist dasjenige, das, in zwei Stücke zerbrochen (Lateran und Thermenmuseum), sich auf die Einweihung des Tempels der Venus und Roma (128) bezieht. Etwas jünger scheinen die beiden Reliefs vom ehemaligen „Arco di Portogallo", jetzt im kapitolinischen Konservatorenpalast, zu sein (Apotheose einer Kaiserin, vermutlich Hadrians Gemahlin Sabina, gest. 136, und Hadrian auf einer Rednerbühne). Ihr Stil ist merklich abweichend. Die Flügelgestalt der Ewigkeit, die die Kaiserin zum Himmel emporträgt, ist sehr steif; man vergleiche sie nur mit der Aurora auf dem Panzer des Augustus (Fig. 712). Namentlich zeigt sich in einigen Figuren jene kühle, glatte

Formenbehandlung, die den zahllosen Bildern von Hadrians inzwischen einem rätselhaften Tode erlegenen Liebling Antinoos eigen sind. Die sinnenden und sinnlichen Züge des jungen Bithyniers, die am sprechendsten in einem Prunkrelief aus Hadrians Villa erscheinen (Fig. 745. [84, 4]), sein lockiges Haar, starker Nacken, breite Brust, alle diese Eigentümlichkeiten kehren nicht bloß in den zahllosen Bildnissen und den vielgestaltigen Vergötterungen, in denen der Kaiser Antinoos' Andenken festhielt, überall wieder, sondern haben geradezu wie ein neuer Kanon auf die nackten Gestalten der hadrianischen Kunst gewirkt und mit ihrer leeren Glätte verderblichen Einfluß geübt. Daneben gingen auch sehr elegante Schöpfungen, namentlich raffinierte Gewandstatuen, her. Aber im ganzen hat Hadrian, so groß auch seine Bedeutung für die Architektur ist, auf die Skulptur höchst ungünstig eingewirkt. Statt eines konsequenten Fortschreitens auf dem von Trajan beschrittenen Wege realistischer Kunst begünstigte der kunstdilettierende Hadrian eine akademische Eleganz der Ausführung und einen wirren Eklektizismus, dem jede Stilweise recht war. Ägyptische, klassische, hellenistische Bauten und Bildwerke (auffälligerweise keine archaischen oder archaistischen) fanden sich in der großen Tiburtiner Villa des weitgereisten Kaisers zusammen, eben durch ihr buntes Gemenge den Untergang selbstschöpferischer Kunst bezeichnend. Dies mußte desto verderblicher wirken, je mehr inhaltsleere Formenlust und eklektische Stilmischung, wie die gleichzeitige Literatur zeigt[1], der gesamten Zeitrichtung entsprachen.



Fig. 745. Antinoosrelief. Villa Albani.

Von Antoninus Pius bis Septimius Severus. Die Skulptur dieser Periode kann sich in der Tat von dem Schlage, den Hadrians Eklektizismus ihr versetzt hat, nicht erholen. Die historischen Reliefs aus der Zeit der Antonine, acht oblonge Reliefs am Konstantinsbogen und vier im Konservatorenpalast (Fig. 746. [85, 4]), schwanken zwischen hadrianischer Glätte und immer dürftiger, trockener werdendem Realismus, bis der letztere ganz die Oberhand gewinnt. Die illusionistische Kunst der Zeit des Titus und Trajan ist ganz geschwunden und hat pro-

saischer Deutlichkeit Platz gemacht. Beide Richtungen stehen nebeneinander an der Basis der von Marcaurel dem Antoninus Pius nach 161 gesetzten Ehrensäule im vatikanischen Giardino della Pigna. Die Apotheose Antonins und Faustinas (Fig. 747) arbeitet mit hadrianischen Motiven und Kunstmitteln, die zweimal wiederholte Leichenparade (Fig. 748) leistet das Äußerste an poesielosem Realismus. Auch an der Marcussäule (um 190) ist das Vorbild der Trajans-



Fig. 746. Marcaurel opfernd. Konservatorenpalast.



Fig. 748. Leichenparade, linke Hälfte. Relief von der Basis der Antoninussäule. Vatikan, Giardino della Pigna.



Fig. 747. Apotheose Antonins und Faustinas. Relief von der Basis der Antoninussäule. Vatikan, Giardino della Pigna.

säule aller Poesie entkleidet, und bloß eine trockene Chronik der Kriege an der Donau, in plumpem Relief formelhaft erzählt, ist zurückgeblieben (Fig. 749); nur die verschiedenen Barbarentypen bewähren die alte Beobachtungsgabe. Noch ärger erstarrt sind die breiten Schilderungen des Partherkrieges am Bogen des afrikanischen Kaisers Septimius Severus (203). Nach dem Vorgange des Trajansbogens in Benevent, aber ohne dessen architektonische Gliederung, bedecken sie den ganzen Raum oberhalb der Seitentore in einem einzigen schlecht angeordneten Gesamtbilde; ebenso füllt die Inschrift die ganze schwere Attika [31, 1]. Ähnliche Geschmacklosigkeiten kehren in Verbindung mit überladener Ornamentik an der von den Geldwechslern und Ochsenhändlern demselben Kaiser 204 gesetzten Ehrenpforte im Velabrum wieder.



Fig. 749. Das sog. Regenwunder von der Marcussäule. Rom.

Der gleiche Geist einer gewissen Trockenheit herrscht auch in der ehernen Reiterstatue Marc Aurels (Fig. 750. [85, 7]), dabei ist sie aber doch durch edlen Ernst und vornehme Ruhe eines großen Eindruckes sicher; daher sie, seit Michelangelo auf dem Kapitolsplatz aufgestellt, der neueren Kunst ein mächtiges Vorbild geworden ist. Ähnliches gilt von der Halbfigur einer Obervestalin, die mit anderen Genossinnen im Atrium der Vesta am Forum zum Vorschein gekommen ist (Fig. 751). Immer ist es das Bildnis, das der römischen Plastik am besten gelingt; eine prunkende Commodusbüste [86, 1] schildert treffend mit geleckter Eleganz die Eitelkeit des neuen Hercules. Daneben zeigen sich nur spärliche Ansätze römischer Idealschöpfungen. Die römischen Götter gaben freilich auch geringen Anhalt zu künstlerischer Ausbildung und hatten meistens einen ländlichen, niedrigen Charakter (Laren, Silvanus, Faunus); Antoninus Pius' heimische Juno von Lanuvium mit Ziegenfell, Schnabelschuhen und Speer ist so fremdartig und geschmacklos, wie der gesuchte Archaismus eines Fronto und der sonstigen damaligen Literatur.

Auffallend wenig hören wir von der Bautätigkeit der Antonine in Rom (Tempel der Faustina am Forum, 141, mit leerem steifem Fries); sonst waren sie bald durch Nutzbauten (Hafenbauten in Ostia, Tarracina, Puteoli) bald durch Unterstützungen zum Wiederaufbau durch Erdbeben zerstörter Städte (Smyrna, Kos, Rhodos) in Anspruch genommen. In Griechenland fanden sich baulustige Gönner. Ein Senator Antoninus huldigte dem epidaurischen Asklepios (S. 250) durch zahlreiche Bauten, namentlich aber erwarb sich der reiche Herodes Atticus

großen Ruhm durch seine Bauwerke; das Odeion, das er zu Ehren seiner verstorbenen Gattin Regilla in Athen um 160 erbaute, und die große etwas protzenhafte Brunnenanlage, mit der Regilla die olympische Altis bedachte (Fig. 327, E. 328), legen noch heute davon Zeugnis ab. In Rom selbst errichtete Septimius Severus das erst von Sixtus V. zerstörte Septizonium (oder Septizodium), einen großartigen Brunnenbau nach dem Muster kleinasiatischer Nymphäen (Fig. 551), in drei allzu gleichförmigen Säulenstockwerken sich aufbauend, die drei große halbkreisförmige Nischen oder Exedren umrahmten. Der bloß dekorative Frontbau diente als Abschluß der appischen Straße und zugleich als Eingang zum Palaste des Severus, der sich auf kolossalen Unterbauten [31, 2] an der Südecke des Palatin erhob.



Fig. 750. Eherne Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius.



Fig. 751. Vestalin. Rom, Thermenmuseum.

Die geringen Reste antiker Malerei aus dieser Zeit, vorzugsweise in Gräbern erhalten (Nasoniergrab, Lateran, Ostia), vergegenwärtigen ebenso wie die Skulpturen den Prozeß des Eintrocknens, bis zum Verflüchtigen zu farbigen Linearzeichnungen, wie in den gleichzeitigen Katakomben. Diese Malereien waren vielfach mit Stuckarbeit verbunden, die auch im malerischen Dekorationsstil neben und in engster Verbindung mit der Wandmalerei eine große Rolle spielt (Pompeji, [25, 2—3]). Beide Techniken vereint oder auch die Malerei allein mit ihrer Gliederung in Medaillons und seinen linearen Verbindungsgliedern ergeben eine mustergültige Decken-

dekoration. Hält man z. B. den bald aus Stuck und Malerei kombinierten, bald bloß in Stuck gebildeten Gewölbeschmuck in einigen Grabkammern an der Via Latina (Fig. 752) mit dem Dekorationssystem der raphaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renaissancedekoration von der römischen Kunstweise deutlich zu Tage: ein Zeugnis, wie die antike Dekorationskunst noch in ihrer letzten Phase Keimkraft genug besaß um nach mehr als tausend Jahren ein empfängliches und hochbegabtes Künstlergeschlecht zu befruchten.



Fig. 752. Dekoration in Malerei und Stuck in einer Grabkammer an der Via Latina.

Das dritte Jahrhundert. In dem unruhigen, zerrissenen Jahrhundert, das mit Caracalla beginnt, steht die Baukunst wieder ganz voran. Caracalla selbst erbaute auf dem hohen Rande des quirinalischen Hügels (Giardino Colonna) den durch eine große Treppenanlage zugänglichen Sarapistempel, dessen eine überaus ornamentreiche Giebelecke das ganze Mittelalter hindurch als frontispizio di Nerone auf die Stadt herabschaute. Am deutlichsten zeigt sich aber die Großartigkeit der Bauten dieser Spätzeit in den Thermenanlagen, für die Apollodors Trajansthermen (S. 414) das Muster gegeben hatten: eine Verbindung von Bädern und Übungsräumen in wohlberechneter und klarer Abfolge, das Hauptgebäude von einem weiten Platze nach Art eines Forums umgeben. So entstanden im Laufe eines Jahrhunderts in verschiedenen Stadtteilen die vier kolossalen Thermen Caracallas, Alexanders (an Stelle der neronischen), Diocletians und Konstantins, lauter marmorbekleidete Ziegelbauten, im Innern mit Gußwerk ausgefüllt. Als Beispiel mögen die um 212 errichteten Thermen des Caracalla (Thermae Antoninianae) dienen (Fig. 753). Der Hauptbau [31, 4] erhob sich inmitten eines gartenartigen Raumes, der seinerseits von einer Säulenhalle umschlossen ward, und enthielt außer prunkvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch eine große Zahl von Sälen [31, 6], die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit ungeheuren Kreuzgewölben (B) oder Kuppeln (D) gedeckt waren;

die flachgewölbte Decke des großen Bassins (C) war, wie es scheint, an ehernen oder kupfernen Trägern aufgehängt: ein erster Vorläufer unserer modernen Eisenkonstruktionen. Eine sehr bedeutende, in der Renaissance von Brunellesco wiederaufgenommene Neuerung tritt darin hervor, daß die Kreuzgewölbe wenigstens scheinbar aus den vortretenden Säulen und ihrem verkröpften Gebälk emporsteigen, die Säule also in unmittelbare Verbindung mit der Wölbung tritt. Die restaurierte Ansicht eines Thermensaales (Fig. 754), die das zeigt, gibt den bunten und reichen Eindruck der ganzen Anlage wieder. Denn neben der Groß- und Weiträumigkeit, die noch heute Bewunderung erregt, und den gewaltigen Wölbungen (die Kuppel mißt 35 Meter im Durchmesser) lag in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herstellung der Säulen sowie zum Belage der Wände, und reicher vergoldeter Bronze an den Decken ein Hauptreiz dieser römischen Prachtbauten der Kaiserzeit. Wesentlich trug auch der reiche Skulpturschmuck (farnesischer Stier Fig. 616, „Flora“ und Herakles Farnese [74, 5. 78, 7]) zur Wirkung bei. Noch erheblich umfangreicher waren die Thermen des Diocletian auf dem Quirinal (305), von denen ein gewölbter, mit Granitsäulen geschmückter Raum durch Michelangelo in die Kirche S. Maria degli Angeli umgewandelt worden ist. Die kleineren Alexanderthermen unweit des Pantheons und die Konstantinsthermen auf dem Quirinal sind im 16. Jahrhundert abgebrochen worden.

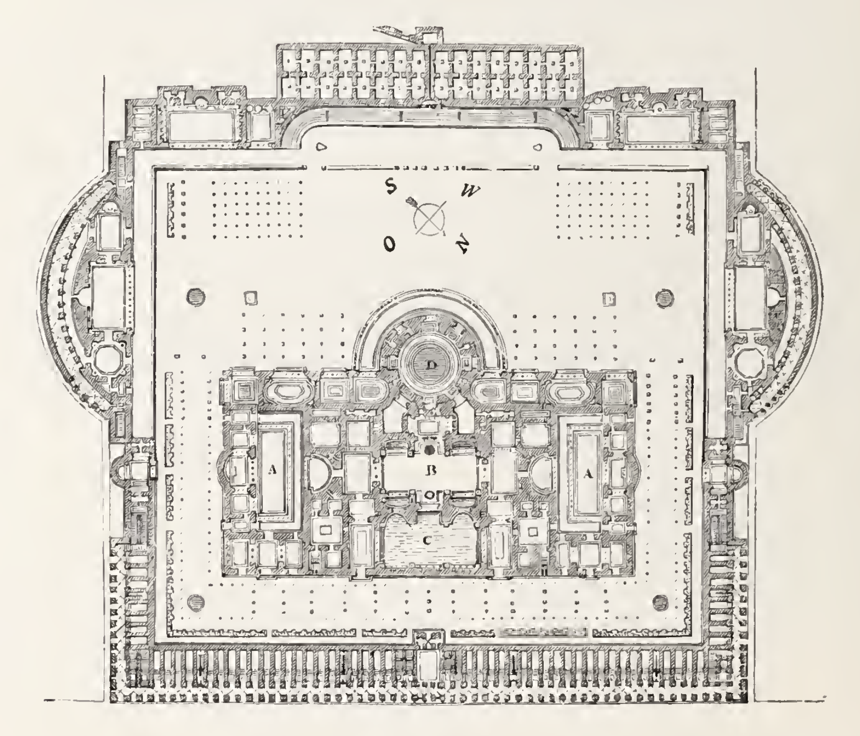


Fig. 753. Thermen des Caracalla zu Rom. Grundriß.
AA Offene Säulenhöfe, Palästren. B Gewölbter Hauptsaal (Fig. 754). C Flachgewölbtes Badebassin.
D Kuppelsaal mit heißem Bade, zwischen diesem und dem Mittelsaale B das lauwarme Bad.

Auf die Basilika übertragen erscheint die ganze Bauweise in der von Maxentius begonnenen kolossalen Konstantinsbasilika (312, [32, 5]). Die hergebrachte Form der Basilika hat hier einer dreischiffigen Anlage nach Art eines Thermensaales Platz gemacht, die später für christliche Kirchen vorbildlich ward [32, 4]. Ein 25 Meter breites Mittelschiff, etwa 35 Meter hoch, dessen kühnes Kreuzgewölbe auf acht monolithen Marmorsäulen zu ruhen schien, endet mit einer Apsis; statt der Seitenschiffe sind je drei niedrigere, quergestellte, mit Tonnengewölben gedeckte

Nebenräume angeordnet. Hohe Seitenfenster ließen reichliches Licht zuströmen. Eine niedrigere Vorhalle (Chalcidicum) nahm die Eingangsseite ein (vgl. S. 304). Ein anderer Bau später Zeit, die sog. Minerva Medica [32, 1. 2], ein Brunnenhaus oder Nymphäum in den licinischen Gärten, zeigt deutlich das Hinstreben auf den Zentralbau. Der zehneckige Bau, von großen



Fig. 754. Mittelsaal (B) der Caracallathermen mit Ausblick auf den Schwimmsaal (C). (Nach Fr. Thiersch.)

halbrunden Nischen umgeben, geht bei einer Spannweite von 25 Metern vermittelst einer oberen Fensterwand in seine runde Kuppel über. Seine volle Ausbildung, so daß die Nischen unmittelbar den Gegendruck gegen die Kuppel übernehmen, sollte der Zentralbau freilich erst in Konstantinopel erhalten; immerhin hat die Kunst des Wölbens seit Hadrian eine solche Höhe erreicht, daß ihre Leistungen noch heute die höchste Bewunderung erregen.

Zu der farbigen Ausstattung dieser Gebäude gehört auch das Mosaik, das gelegentlich schon an den Kuppeln, gewöhnlich auf den Fußböden erschien und allmählich so häufig ward, daß es die orientalischen Teppiche zu ersetzen schien. Außer ornamentalen Mustern tritt auch viel figürlicher Schmuck auf. Von abschreckender Roheit der Zeichnung und des Ausdrucks ist das große, vielleicht erst dem 4. Jahrhundert angehörige Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen (Fig. 755). Aber auch in diesen Metzgergestalten zeigt sich noch der Sinn für Porträtzüge, der bis zuletzt die stärkste Seite der römischen Kunst blieb und in den politischen Verhältnissen Nahrung fand. Das in seinem Bestande gelockerte römische Reich weckte die Tatkraft starker Persönlichkeiten, konnte auch nur durch solche aufrecht erhalten werden. Denn die alten sittlichen Grundlagen des Lebens waren morsch geworden, der Staat hatte sich zu einem Weltreich erweitert. Je größer die Ausdehnung eines Staatswesens ist, desto leichter wird es



Fig. 755. Aus dem Athletenmosaik der Caracallathermen.



Fig. 756. Caracallabüste. Neapel.

Tummelplatz mächtiger Leidenschaften. Mehr und mehr wächst die Zahl der bloß passiven Menschen, die nur zu leicht geneigt sind, einem kräftigen Willen zu folgen, freilich mit dem Vorbehalte, sich nächstens vor einem anderen noch eindringlicheren Willen zu beugen. Die spätere römische Kaiserzeit war der natürliche Schauplatz für gewaltliebende Individuen, gegen die selbst die berühmten Kraftmenschen der Renaissancezeit als Schwächlinge erscheinen. Die Helden der römischen Kaiserzeit zeigen überdies so wechselvolle Charaktere, jeder einzelne vereinigt in sich so seltsame, oft widersprechende Eigenschaften, daß nicht allein der Psychologe gefesselt, sondern auch der Künstler in hohem Maß angeregt wird. Kein Wunder, daß die Phantasie der römischen Bildner in solchen Porträten fesselnde Aufgaben erblickte und sie mit offenbarer Vorliebe löste. So verkörpern zum Beispiel die Bildnisse Caracallas mit unheimlicher Gewalt die grundböse Natur des verbrecherischen Kaisers (Fig. 756). Diese scharfe



Fig. 757. Konstantinsbogen in Rom.

Charakteristik erhält sich [86, 2. 4. 5] selbst in einer Zeit, wo die Technik schon die Trockenheit oder die Roheiten des Verfalls zeigt [86, 6. 9].

Wenn die Thermen reine Innenbauten waren, deren innerer Pracht eine einfache äußere Hülle wenig entsprach, so fehlte es doch auch nicht an reicheren Fassaden. Aus der Mitte des Jahrhunderts stammt die dreistöckige Porta dei Borsari in Verona [28, 4], unten mit zwei Bogenöffnungen, darüber eine Fensterreihe in reicher Umrahmung, endlich einfacher eingefaßte Bogenfenster: das Ganze durch wohlberechnete Abstufung der Ausdrucksmittel anziehend. Ein malerischer Sinn spricht sich in dem Palast aus, den Diocletian nach seiner Abdankung (305) in der Nähe seiner Heimatstadt Salonä in Dalmatien errichtete. Er erinnert in seiner Anlage an ein Lager und wird durch zwei sich kreuzende Hauptstraßen in vier Quartiere geteilt. In der Mitte des linken hinteren Viereckes erhob sich ein achtseitiger Kuppelbau, von einer Säulenhalle umgeben, der sog. Juppitertempel, jetzt als Dom von Spalato benutzt. Die architektonischen



Fig. 758. Rednerbühne am Forum. Relief aus Konstantins Zeit.

Details, z. B. die mit Bogen verbundenen Säulen einer Blendgalerie an der Hafenfronte [32, 3] weisen einerseits auf den Ausgang der antiken Kunst hin, werfen andererseits einen Schatten vorwärts auf die späteren christlichen Jahrhunderte, besonders auf die byzantinische Kunst, die diese und ähnliche Formen verewigte. Überhaupt ist Diocletians Palast vorbildlich für spätere Palastbauten geworden. In Rom steht eigentümlich an der Grenze der Zeiten der Triumphbogen Konstantins (Fig. 757, um 326). Mustergültig, wie er in seiner Gesamtanlage, in seinen Verhältnissen und in der schönen Verteilung der Skulpturen ist, so zeigen doch eben diese, daß die bildnerische Kraft versagt und barbarische Plünderung an die Stelle getreten ist: der hervorragendste Schmuck ist von Bauten Trajans (S. 415) und der Antonine (S. 423) geraubt, und was in der Zeit Konstantins hinzugetan worden ist (Fig. 758), beweist einen kläglichen Verfall der Kunst.



Übergabe der verderblichen Brautgeschenke. Kreusas Tod. Medeas Mordplan. Medeas Flucht.

Fig. 759. Medeasarkophag. Berlin.

Sarkophage. In Zeiten, wo die Plastik fast nur Verfall aufweist, gewinnt eine Denkmälerklasse Interesse, deren Kunstwert an sich nicht eben hoch einzuschätzen ist. Die Kunst der Kaiserzeit wird, wie die griechische von Grabreliefs, durchgängig begleitet von Sarkophagen, in denen die griechische Kunst ein eigentümliches Nachleben führt. Durch mancherlei Vorstufen in Griechenland (Fig. 491), in Etrurien (Fig. 660 f. 666), in Rom (Fig. 673) vorbereitet, kommen die reliefgeschmückten Marmorsärge im 1. Jahrhundert n. Chr. auf, gefördert durch die wiederaufgenommene Sitte des Bestattens anstatt Verbrennens der Leichen, und entwickeln sich bei dem allgemeinen Zuge zum Luxus bald zur herrschenden Mode. Der römische Sarkophag ist nicht wie der griechische ([65, 2], vgl. Fig. 471) mit Pilastern oder Halbsäulen und Giebeldach architektonisch gestaltet, nicht für Aufstellung im Freien bestimmt, sondern er soll wie der etruskische in der Grabkammer beigesetzt werden. Bisweilen ruhen, wiederum wie in Etrurien, die Begrabenen im Abbild auf dem Sargkasten, häufiger genügt der meist in hohem Relief ausgeführte Bilderschmuck, der den oblongen oder ovalen Sarkophag ringsum oder auf drei Seiten oder nur auf der Vorderseite umzieht. Der künstlerische Wert kann in der Regel nicht hoch angeschlagen werden. Die Sarkophage wurden offenbar auf Vorrat gearbeitet, und wie die Ausführung gewöhnlich nur die technisch geübte Hand des Steinmetzen, nicht die fein empfindende des Bildhauers verrät, so ist auch die Komposition meistens nicht erst für das einzelne Werk erfunden, sondern entlehnt und nur äußerlich für den besonderen Gebrauch hergerichtet worden. Gemälde, Reliefs in Erz und Marmor, sogar statuarische Werke boten Vorbilder; gelegentlich mögen die Sarkophagarbeiter sich auch aus kleinen mythologischen Sammelwerken, Bilderchroniken, halb Text halb Bild, wie sie in den Schulen der Grammatiker benutzt wurden



Fig. 760. Galliersarkophag Ammendola. Kapitol.

(S. 335) oder aus ähnlichen Vorlagen die Gegenstände der Darstellung geholt haben. Der Inhalt fesselt den Beschauer mehr als die künstlerische Form. Wie bei den etruskischen Urnen (S. 368) sind es meistens mythologische Gegenstände (Fig. 759. [84, 8]), besonders tragische, an den Tod erinnernde oder symbolischer Deutung fähige Mythen; dionysische oder verwandte Schilderungen weisen auf die Freuden des Jenseits hin. Andere Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen oder stellen geschichtliche Ereignisse dar, ähnlich wie die gleichzeitigen



Fig. 761. Prometheussarkophag. Kapitol.

historischen Reliefs; ein Galliersarkophag (Fig. 760) arbeitet ganz mit pergamenischen Motiven. Vielfach genügt auch bloß dekorativer Schmuck. Die Hauptmasse gehört dem 2. und 3. Jahrhundert an, gegen dessen Ende auch sie in der Unlebendigkeit der Gestalten, der Steifheit der Gewandung, den vielen stehen bleibenden Spuren roher Bohrtechnik den Verfall des antiken Kunsthandwerks verraten. In der Wahl der Gegenstände macht sich jetzt, der gleichzeitigen christlichen Kunst entsprechend, eine Vorliebe für symbolische Mythen geltend; Proserpinas Raub und Rückkehr aus der Unterwelt ist einer der beliebtesten Vorwürfe. Die Bedeutung des Inhalts steigt eben, wenn die Schilderung auf die Lockerung des antiken Anschauungskreises und auf die Unruhe des religiösen Geistes hinweist, wie in dem kapitolinischen Prometheussarkophage, der das menschliche Leben in seinem Werden und Vergehen versinnbildlicht (Fig. 761). In der Mitte sitzt Prometheus als Menschenbildner; aus der Schmiede Vulkans hinter ihm wird er das Feuer stehlen; ihm gegenüber steht Minerva, die dem fertig gewordenen Leibe die Seele (Psyche) in Schmetterlingsform verleiht. Weiter rechts entführt der Seelengeleiter Merkur die menschlich gebildete Psyche dem Leichnam, an dessen Seite der Todesgenius mit gesenkter Fackel steht, die von Lessing der modernen Kunst wiedergeschenkte Gestalt. Einem verwandten Ideenkreis entstammen die häufigen Darstellungen Amors und Psyches, gewöhnlich im Anschluß an die hellenistische Gruppe (Fig. 574). Keine Gruppe antiker Kunstwerke führt so unmittelbar wie die Sarkophage in die christliche Kunst über, die zunächst mit der Formensprache, zum Teil auch mit den Figuren und der Anschauungsweise der heidnischen Sarkophage arbeitet.

Provinzialkunst. Die nördlichen Provinzen. Die Bedeutung der spätrömischen Kunst ist nicht in der Hauptstadt beschlossen, sondern erstreckt sich über das ganze weite Reich. Manches, wie z. B. die für die Römer unentbehrlichen Amphitheater und Thermen, finden wir überall in gleicher Weise wieder. Hier sollen nur die Provinzen hervorgehoben werden, die irgendwie ihre eigenen Wege gehen.

Die Kunst hatte eine sehr verschiedene Aufgabe, je nachdem sie alten Kulturboden oder kunstloses Barbarenland vorfand. Eine Mittelstellung nimmt **Gallien** ein, wo den Römern zwei ganz verschiedene Kulturen, eine ionische und eine keltische, entgegentraten. Die schon im 7. Jahrhundert gegründete phokäische Kolonie Massalia war früh für das südliche Gallien der Kulturmittelpunkt geworden und war schon um 500 mit Rom in Verbindung getreten (S. 370). Die Münzen Massalias beherrschten die Poebene und das Alpenland; von Massalia verbreitete sich griechische Schrift rhoneaufwärts bis in die Westschweiz. Massalia war der Stapelplatz und Ausfuhrhafen für das britannische Zinn und stand dadurch mit Nordgallien in steter Beziehung. Massalia oder Massilia bewahrte auch nachdem die Römer 121 v. Chr. im Lande der Allobroger (Dauphiné) einen vorgeschobenen Posten besaßen, der sich bald zur Provincia erweiterte, seinen griechischen Charakter und behielt ihn auch, als seit Cäsars Eroberung, besonders seit Augustus' Neuordnung Galliens die ganze Provincia sich rasch romanisierte. Narbo (Narbonne), Nemausus (Nimes), Arelate (Arles), Arausio (Orange), Glanum Livii (St. Remy), Aquä Sextiä (Aix), Vienna bezeugen noch heute durch stattliche Bauwerke den neuen Aufschwung (Fig. 694 f. 698 f.). Lugdunum (Lyon) ward die Hauptstadt des übrigen, erst durch Cäsar gewonnenen Gallien (vgl. S. 399); hier tritt Augustodunum (Autun) stattlich hervor.

Im nördlichen Gallien herrschten andere Verhältnisse. Bei den Kelten bestand etwa seit der Mitte des Jahrtausends eine eigene Kunstübung, die man nach der ersten bedeutenden Fundstätte am See von Neuschatel die La-Tène-Kunst zu nennen pflegt. Es ist die Kunst einer vollentwickelten Eisenzeit, an die Hallstattkunst (S. 349) anknüpfend und in verschiedenen Stufen entwickelt. Ihr Verbreitungsgebiet erstreckte sich über einen großen Teil Galliens und Britannien, von Helvetien den Rhein hinab, bis nach Böhmen und über Oberitalien. Waffen, die die

Hauptmasse bilden, und bescheidenes Gerät weisen auf das kriegerische Keltenvolk als eigentlichen Träger dieser Kunst, die im Gegensatz zur Hallstätter Blechtechnik gerundete Formen und kräftige Profilierung liebt und sich vorzüglich durch ihre in gerundeten Linien entwickelte Ornamentik kenntlich macht (Fig. 762). Die Motive sind wenig zahlreich, aber meist geschmackvoll; die Technik ist tüchtig. Diese gallische Kunst hatte den griechischen Einflüssen gegenüber, die von Massalia ausgingen, standgehalten; es ist kein geringes Zeugnis für die Kraft römischer Kulturarbeit, daß mit dem Vordringen der Römer die einheimische Kunst rasch verschwindet und römische Provinzialkunst an ihre Stelle tritt.

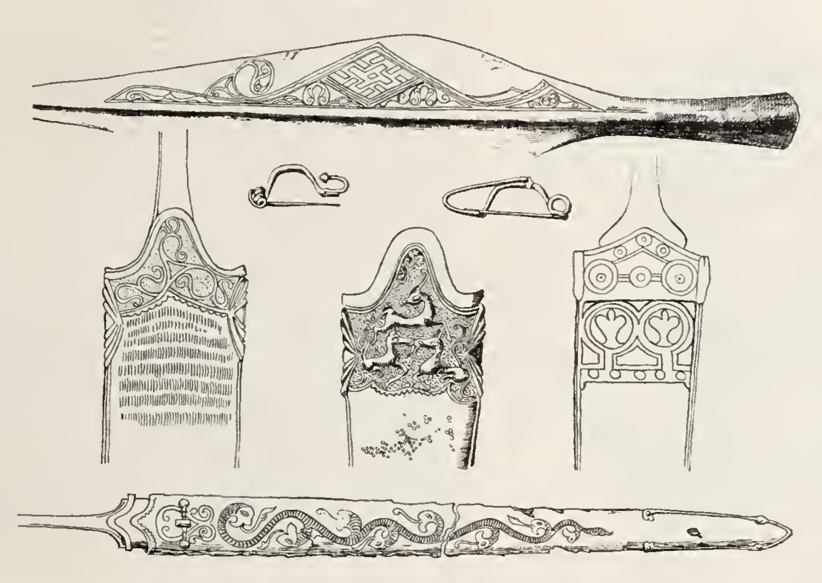


Fig. 762. Waffen und Geräte der La-Tène-Kunst.
(Vouga und Ranke).

Dennoch zeigt die gallische Kunst ihre starken Besonderheiten. Eine eigentümliche, von der italischen verschiedene Kunstweise kennen wir bereits in St. Remy und Orange (Fig. 698 f.); es liegt nahe, sie mit den griechischen Elementen in Massilia in Verbindung zu setzen. Auch sonst begegnen wir in den angrenzenden Gebieten Griechen und Orientalen. Nemausus hat nach seinen Münzen in Beziehung zu Ägypten gestanden; an der mittleren Rhone waren viele Syrier ansässig. Der griechische Erzgießer Zenodoros (S. 408) goß in neronischer Zeit die eherne Kolossalstatue des „Merkur vom Berge" (Mercurius Dunias) für das Nationalheiligtum der Arverner auf dem Puy de Dome, wo noch heute die Reste eines großen Tempels barbarischer Bauart zu Tage liegen. Von Massilia aus verbreitete sich das Christentum schon früh nordwärts über Lyon bis Trier; es ist dieselbe Straße, längs der wir die Bilder des gallischen Gottes Sucellus mit dem langen Schlägelzepter (Fig. 767) verfolgen können. Die südgallische Tonindustrie, die Nachfolgerin der arretinischen (S. 402), verbreitete auf demselben Wege ihre Erzeugnisse bis in das Rheinland. So ist es eine sehr wahrscheinliche Vermutung, daß diese alte Straße einen griechisch gefärbten Kulturstrom längs Rhone Saone bis an die Mosel geleitet habe, der auch die Kunst des belgischen Galliens beeinflußte. Im Moselgebiet, in Neumagen, Igel (Fig. 763), Arlon treten ähnliche mehrstöckige Grabtürme auf wie in der Provence (Fig. 698). Sie sind ganz und gar mit Reliefs bedeckt, die das Leben der Bewohner mit allen Einzelheiten lebendig schildern: die Bereitung des Tuches und dessen Transport auf Karren und Flößen (Igel), den Schulunterricht (Fig. 764), die Zahlung von Pachten und Schulden, den

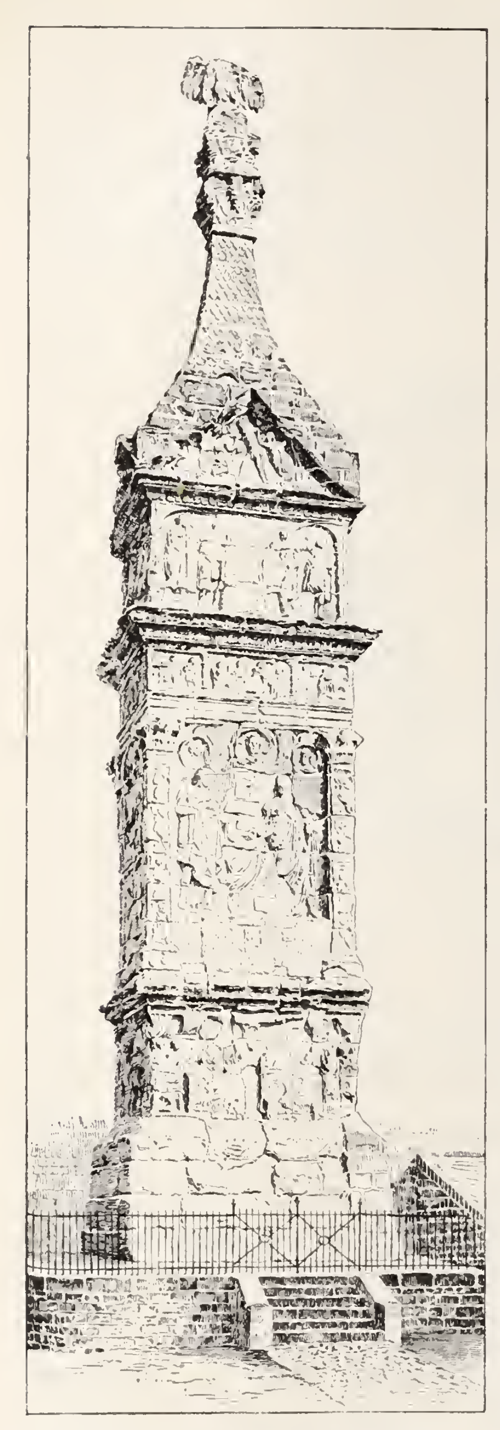


Fig. 763. Denkmal der Secundinier in Igel bei Trier. (2. Jahrh.)

Transport des Weines auf der Mosel unter Lenkung eines weinfröhlichen Steuermanns (Neumagen) und dergleichen Szenen mehr; das alles wird in einem lebensvoll realistischen Stil geschildert, der mit sonstiger römischer Provinzialkunst nichts zu schaffen hat und in einzelnen Stücken (Grabreliefs) geradezu an griechische Vorbilder erinnert. Auch mythische Szenen, wie am Igeler Monument, sind sonst in Gallien und Germanien selten. Dieser Stil, der auch auf geringeren Grabsteinen wiederkehrt, findet sich ausschließlich längs der genannten Straße.

Daneben gibt es in Gallien auch eine andere, mehr dem gewöhnlichen römischen Stil entsprechende Weise. Die gallischen Nationalgötter bewahren selten ihre ursprüngliche Gestalt, wie z. B. der Cernunnos auf einem Relief von Reims (Fig. 765), wo der Gott mit dem Hirschgeweih zwischen den wohlgestalten Göttern Apoll und Merkur kauert. Der Gott Esus behält sein gallisches Aussehen (Paris, Trier), eine unbenannte Göttin säugt Tauben (Compiègne), der Stier mit drei Kranichen darauf (Paris, Trier) ist noch nicht gedeutet. In abgelegeneren Gegenden hat sich der Kultus der keltischen Mütter oder Matronen mit Spezialnamen erhalten; ihre Abbilder sind selten so gut wie im Stein von Rödingen bei Jülich (Fig. 766). Meistens haben die Keltengötter römisches Gewand, gewöhnlich auch römische Namen angenommen. Dem Gotte mit dem Schlägel Sucellus (Fig. 767) hat Silvan, der sitzenden Pferdegöttin Epona Vesta, einem dreiköpfigen Gotte vielleicht Janus als Vorbild gedient. Der gallische Hauptgott (Esus?) ist zum Mercur geworden und wird gern durch den gallischen Hahn bezeichnet; sein gewöhnliches Attribut, der Geldbeutel, macht ihn zugleich als den römischen Handelsgott kenntlich. Ihm wird aber eine gallische Göttin Rosmerta, dem Apoll eine Sirona, dem Silvanus-Sucellus eine Nantosvelta (Fig. 767), dem Dispater eine Herecura beigesellt; nur Juppiter bleibt stets allein. Im dritten Jahrhundert treten die cäsarischen Keltengötter Mars und Hercules mehr in den Vordergrund. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts werden auch in dem ganzen nördlichen Keltenlande die sog. Gigantensäulen üblich. Auf einer Basis mit vier Göttern („Viergötterstein“) steht oft noch eine zweite kleinere Basis mit den Göttern der sieben Wochentage, deren Verehrung damals um sich griff; darüber erhebt sich eine hohe Säule, bekrönt mit einer Gruppe, in der ein bald bärtiger bald unbärtiger Reiter über einen am Boden liegenden Giganten hinsprengt. Ob der Reiter Juppiter-Taranis, ob er ein Kaiser oder



Fig. 764. Schulszene aus Neumagen. Trier.



Fig. 765. Gallisches Weihrelief an Cernunnos. Reims. (Gaz. archéol.)



Fig. 768. Szene aus dem Amphitheater. Mosaik aus Nennig. (v. Wilmowsky.)



Fig. 766. Matronenrelief aus Rödingen. Mannheim. (Arch. Zeitung.)



Fig. 767. Die gallischen Gottheiten Sucellus und Nantosvelta. Von einem Altar aus Saarburg. Metz.

Feldherr sei, ist noch nicht ausgemacht; einmal finden wir sicher Juppiter zu Wagen (Stuttgart). Der Gigant scheint auf die anstürmenden Germanen hinzudeuten. Mit der Mitte des Jahrhunderts schwinden diese Säulen, gegen das Ende gerät die ganze gallisch-römische Kunst in Verfall.

Im dritten Jahrhundert erlebte Trier, das häufig Sitz der Kaiser war, eine Glanzzeit. Wie überall im römischen Reiche wurden damals die Städte gegen die drohender werdenden Barbaren stärker befestigt. Die Porta Nigra [28, 3] ist ein imposantes Werk aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts, reicher durchgeführt als die gleichzeitigen Tore der Hauptstadt [28, 5. 6], wobei die unterlassene letzte Bearbeitung, wie bei der römischen Porta Maggiore [28, 2], die Kraft und den Trotz des Eindrucks noch erhöht. Thermen, ein Amphitheater und andere Kolossalbauten entstanden in der Stadt. Ringsherum wurden Villen angelegt, bald Wirtschaftsvillen, um einen Hof gruppiert (Fliessem, Stahl bei Bitburg), bald Lustsitze mit langen sonnigen Hallen (Nennig, Oberweis), mit Wandmalereien, prächtigen Mosaikfußböden (Nennig Fig. 768, Trier), reichem Skulpturenschmuck (Welschbillig) ausgestattet und mit den für den Norden so geeigneten Heizvorrichtungen, die zugleich die Häuser gegen die Feuchtigkeit schützten, sowie mit Glasfenstern versehen. Auch Bäder (Badenweiler) und andere dem Römer unentbehrliche Anlagen finden sich allerorten.



Fig. 769. Soldatengrabstein aus Straßburg. Straßburg.

Ein völlig anderes Bild zeigt das römische **Germanien.** Vogesen, Hunsrück, Eifel bilden eine scharfe Scheide. Die Rheinlinie und das rechtsrheinische Land bis zum Limes hatte keine alte eigene Kultur, soweit nicht keltische Bewohner die ihrige mitgebracht hatten; es war die am stärksten besetzte Militärgrenze des Reiches, unter italischer Führung, daher die Kunstübung durchaus italisch, größtenteils Soldatenkunst war. Die Soldatengrabsteine nach italischem Muster (Fig. 769) bilden die Hauptmasse; daneben Götterbilder und Weihreliefs, die meistens mit dem Kultus der Legionen zusammenhängen. Das starke Vordringen fremder Götter (Sarapis, Juppiter von Doliche auf dem Stiere, Cybele) weist auf den steigenden Einfluß des Orients hin; nirgends finden sich so viele künstliche Grotten und so große und ausführliche Bilder des stiertötenden persischen Sonnengottes Mithras, wie am Mittelrhein (Fig. 770). Tongeschirr ward an verschiedenen Orten angefertigt, Köln aber betrieb mit besonderem Glanze die Fabrikation von Glasgefäßen, z. T. sehr kunstvoller Art.

Etwas verschieden waren die Verhältnisse in **Rätien, Noricum, Pannonien** schon dadurch, daß die Soldaten namentlich in den ersten beiden Gebieten keine große Rolle spielten. Die Zeiten der Hallstatt- und La-Tène-Kunst (S. 349. 434 f.) waren längst vorüber. So war in den Alpen- und Donauländern, die seit Augustus zum Reiche gehörten, aber erst allmählich romanisiert wurden, Rom wiederum die Bringerin aller künstlerischen Anregungen, wobei das damals in hoher Blüte stehende Aquileja die natürliche Vermittelung von der See durch die Alpenpässe bot. In allen diesen Gebieten brachte namentlich die Architektur den Bewohnern etwas völlig Neues, da die heimischen Hütten und Häuser, wie sie die Trajans- und die Marcussäule zeigen, von ganz primitiver Einfachheit waren. Ein eigentümliches Beispiel, wie die römische Skulptur auf provinziale Arbeiter wirkte, bietet der „norische Krieger" in Cilli (Celeja). So dringt die späte Kunst in die barbarischen Länder des Nordens vor, neuen kräftigen Bildungssamen ausstreuend.

Afrika. In dem punischen Teile Afrikas, um Karthago, der sich einer vortrefflichen Kultur erfreut hatte, ist nicht gar viel aus alter Zeit erhalten. Ein großartiger Rest aus punischer Zeit ist das große kreisrunde, mit einem flachen Kegel bedeckte Königsgrab Medracen in Numidien, dessen kräftige dorische Halbsäulen eher an Pästum als an die Zeit Masinissas erinnern, dessen Grab manche dort vermuten. Eine jüngere Nachahmung ist das mauretanische „Grab der Christin“ westlich von Algier, vielleicht die Grabstätte Jubas II. Mit diesem Könige, der in augustischer Zeit in Rom aufgewachsen war und gelehrte sowie künstlerische Interessen pflegte, beginnt die eigentliche Romanisierung Afrikas. In seiner Residenz Cäsarea (Cherchel) legte er mit kunsthistorischem Interesse ein Museum erlesener Kopien nach griechischen Statuen der Blütezeit an, von denen sich treffliche Reste erhalten haben.



Fig. 770. Mithrasdenkmal aus Osterburken. Karlsruhe.

Wenn das römische Afrika, zumal das alte Numidien, heutzutage als eines der ruinenreichsten Länder erscheint, so zeugen diese Reste fast ausnahmslos für den hohen Aufschwung, den das von der Natur reichbedachte Land, eine der Kornkammern Roms, im zweiten Jahrhundert nahm und dessen Höhepunkt es im ersten Drittel des dritten Jahrhunderts erreichte. Es ist dieselbe Zeit, in der die afrikanische Literatur sich zur Herrschaft entwickelte. Den Beginn dieses Aufschwungs bezeichnet der Trajansbogen in Thamugadi (Timgad, Fig. 771), der dieses „afrikanische Pompeji“ stolz überragt; der Ehrenbogen hat hier eine überaus reiche, fast barocke Ausbildung erhalten. Die frei vortretenden Säulen mit ihrem gekröpften Gebälk (vgl. Fig. 744) werden in den größeren der etwa siebzig Bögen Afrikas viel verwandt; ein Tetrapylon (Janusbogen) aus der Zeit Caracallas findet sich in Theveste (Tebessa). Unter den Tempeln bewahrt das Kapitol (Haupttempel) von Thugga (Dugga) einigermaßen die hergebrachten Formen, allerdings mit plumpem Fries und Giebel; seltsame und nicht eben glückliche



Fig. 771. Der Trajansbogen in Timgad. (Gsell.)

Neuerungen bringt dagegen der gut erhaltene Tempel von Tebessa (Fig. 772). Ein prostyler Podiumtempel korinthischer Ordnung hat das Epistyl ganz mit schwerfälligen Reliefs bedeckt, metopenartig über den Säulen angebrachten Stierschädeln und dazwischen Adler mit Schlangen. Den Abschluß macht eine Attika mit Tropäen, Füllhörnern, Kranzgewinden, die auf ein Walmdach oder eher ein flaches Dach schließen zu lassen scheint. Eine barocke Anlage bietet auch der Äsculaptempel in Lambäsis aus Marcus' Zeit; der dorische Stil der viersäuligen Vorhalle und die borrominisch geschwungene Treppe innerhalb eines halbrunden Vorplatzes sind gleich auffällig.

In Timgad ist eine Stadtanlage, in dem nahen Lambäsis ein Lager übersichtlich wieder aufgedeckt. Amphitheater (Thysdrus), Theater (Dugga, Timgad), Bäder (Cherchel, Timgad), Nymphäen (Tipasa), dazu Wasserleitungen und Cisternen (Cäsarea, Cirta [Constantine], Karthago, Hippo [Bone]), Brücken (El Kantara) geben ein volles Bild afrikanischer Bauten. Der Grundzug ist eine nüchterne Beschränkung auf einfachen Quadratbau, mit wenig Ziergliedern, daher die Wirkung leicht etwas kahl wird, mehr auf der Masse als auf den Einzelheiten beruht.



Fig. 772. Der Tempel in Tebessa. (Gsell.)

Wo Ornamente auftreten, verraten sie meistens einen ziemlich plumpen Geschmack. Unter den Gräbern sind die mehrstöckigen Türme (vgl. S. 435), z. T. mit pyramidenförmigem Dach, besonders beliebt. In Uthina (Udna) ist eine große Villa (der Laberier?) zum Vorschein gekommen; das Haus zeigt hier wie sonst nicht die römische Form, sondern die des Peristylhauses (S. 301). In jener Villa haben sich 67 Mosaikfußböden gefunden, die überhaupt einen der hervorstechendsten Züge afrikanischer Kunst bieten. Vielfach schildern sie das Leben der Bewohner, Rosse, Jagd, wilde Tiere u. s. w.; manchmal finden sich ägyptische Anklänge. Die Skulptur zeigt wenig besondere Züge. Reliefs sind selten, Bildnisse und Götterbilder am häufigsten. Alle tragen den üblichen römischen Charakter; unter den Göttern vertritt Saturn den bildlosen Baal. Um die Mitte des 3. Jahrhunderts verfällt auch hier mit der Blüte der Provinz die Kunst.

Die östlichen Provinzen. Nachdem **Kleinasien** Jahrhunderte hindurch der Schauplatz erbitterter Kriege gewesen war, folgte seit Augustus eine ebenso lange Friedenszeit, in der das „Land der fünfhundert Städte“, fernab vom großen Weltgetriebe an partikularistischen Eifersüchteleien sich ergötzend, aber zugleich der Hauptträger der damaligen griechischen Bildung und Literatur, wenigstens in der Baukunst eine große Tätigkeit entfaltete. In Kleinasien kam zuerst (25) der Kultus Romas und Augustus' auf, von dem der durch seine Inschrift berühmte Tempel in Ankyra zeugt. In Augustus' Zeit gehört auch der dorische Athenatempel in Ilion, von dem die bekannte Heliosmetope (Berlin) stammt. Leider ist von der bedeutendsten Neugründung, Alexandreia Troas, wenig erhalten. Aber der bedeutendste Aufschwung fällt hier wie in Afrika in das zweite Jahrhundert und erstreckt sich ins dritte. Der Tempel des Zeus Philios und Trajan in Pergamon, der von seinem hohen unterwölbten Podium Burg und Stadt überschaut, steht am Anfange dieser Entwickelung, der ebenfalls auf hoher Terrasse inmitten eines weiten Hallenhofes belegene Tempel im phrygischen Aizanoi, ausnahmsweise im ionischen Stil gebaut, gehört in Hadrians Zeit. Beide Tempel haben die Besonderheit, daß der Fries statt des üblichen sich fortrollenden Rankenornaments eine Folge von aufrechten konsolenartigen Verzierungen aufweist, was in Rom ungebräuchlich ist, im Osten aber in verschiedener Form wiederkehrt (Sagalassos, Termessos, Palmyra). Es mag hier erwähnt werden, daß etwa in hadrianischer Zeit eine Gruppe von Bildhauern aus dem karischen Aphrodisias auftritt, die größtenteils in Italien, aber auch z. B. für Olympia und Kreta tätig war. Sie waren wohl wesentlich Kopisten; so haben Aristeas und Papias Kentauren (vgl. Fig. 618) aus schwarzem Marmor für die Villa Hadrians (jetzt im Kapitol), Zenon eine römische Porträtstatue (Thermenmuseum) kopiert. Es ist die letzte geschlossene Künstlergruppe die wir kennen.

Die Blüte der Baukunst ist nicht auf die alten Hauptstädte wie Ephesos und Milet, die eben jetzt mit reichem Erfolg aufgedeckt werden, Pergamon und Smyrna beschränkt, sondern wohin der Reisende oder gar der Spaten des Ausgräbers dringt, stößt er auf baulich vollentwickelte Städte, bis hinauf in die einsamsten Berggegenden. Städte wie Assos in der Troas, Perge in der pamphylischen Ebene, Termessos in einer Senkung zwischen hohen Bergen, Kremna im pisidischen Gebirge lassen noch in großer Vollständigkeit den ganzen baulichen Apparat erkennen, dessen auch eine Landstadt nicht entbehren mochte. Säulenhallen pflegen die Hauptstraßen zu begleiten, die sich gern wie in Nikäa (S. 272 f.) im rechten Winkel schneiden. Marktplätze und Gemüsemärkte, von Hallen umgeben, offene und geschlossene Basiliken, Gymnasien und Rennbahnen, Theater, bei denen die Wölbung eine große Rolle spielt, und Wasserschlösser (Nymphäen) fehlen nicht leicht. Theater wie das in Aspendos, lange nischenreiche Nymphäen wie die in Side (Fig. 551), Aspendos, Milet gehen über das Gewöhnliche hinaus. Sehr schön ist das hadrianische Stadttor in Attaleia (Adalia), drei luftige Bögen mit sehr weit vor-

tretenden Säulen und verkröpftem Gebälk (vgl. Fig. 744. 771); ein anderes ist in Patara erhalten, ein sehr eigentümliches zweigeschossiges Tor in Ephesos. Podiumtempel sind selten. (Trajaneum in Pergamon, Sebasteion in Sidyma, vielleicht Fig. 452.) Von Grabdenkmälern ist der Sarkophag besonders häufig; in Lykien und Pamphylien werden die Sarkophage gern in Nischen oder kleinen Säulenbauten aufgestellt (Termessos, Sidyma). Wo es auf bloßen Nutzbau ankommt, tritt schmuckloser Quaderbau auf (Hadrians Speicher bei Myra). Ziegelbauten sind äußerst selten („Basilika" in Pergamon).

Der korinthische Stil bildet in Kleinasien die Regel, bisweilen mit Kompositkapitellen (Myra, Termessos) oder Kapitellen aus Palmblättern über einem Akanthoskelch (Pergamon, Patara). Der Fries erhält öfter, namentlich wenn er mit Ranken übersponnen ist, ein rundliches Profil (Aphrodisias, Myra, Aspendos, vgl. S. 420), seltener ein S förmiges (Patara, Sidyma, Sagalassos). Der alteinheimische ionische Stil ist fast ganz verschwunden (Aiganoi, Termessos, Sagalassos), ebenso natürlich der dorische (Trysa, Termessos, Sillyon), der in Termessos einmal bei einem einfachen Privathaus auftritt. Bisweilen ist der Säulenschaft unkanneliert (Sidyma, Sagalassos, Seraidschik in Lykien), selten spiralförmig kanneliert (Theater in Termessos). Eine unschöne Neuerung begegnet mehrmals in Termessos: das mittlere Interkolumnium ist mit einem Bogen überspannt, der tief in das Giebelfeld einschneidet; oder halbrunde Nischen werden von halbrundem Gebälk umrahmt, das seitwärts horizontal umknickt. Die überaus reiche Bühnenwand des Theaters in Aspendos weist eine zweistöckige Architektur auf von gradlinig oder rund gegiebelten Tabernakeln mit vortretenden Säulenpaaren (vgl. Fig. 741), ein Motiv, das ähnlich in den zahlreichen Nischen der Wand wiederkehrt; der Mittelgiebel des Oberstocks ist gar beiderseits abgeschnitten und tritt mit seinem Mittelstück bedeutend zurück, wodurch eine unerfreuliche barocke Wirkung entsteht. Diese letzteren Motive in pamphylischen Städten, die gemäßigter auch an dem Nymphäum in Milet anklingen, werden wir sogleich in Syrien weiter ausgebildet finden; wir dürfen fragen, ob sie nicht von dorther eingedrungen sind.

In manchen Punkten den kleinasiatischen Bauten verwandt, stellen die zahlreichen Bauten **Syriens** doch eine eigene Gruppe dar. Leider ist von Antiocheia und anderen Städten hellenistischen Ursprungs, mit Ausnahme von Apameia (Kalat Mudik), fast nichts auf uns gekommen; desto größer ist die Fülle der auch hier meistens dem zweiten und dritten Jahrhundert angehörigen Ruinenplätze römischer Zeit. Heliopolis (Baalbek), unter dem Antilibanon an den Quellen des Orontes und des Leontes gelegen, und die Wüstenstadt Palmyra (Tadmor), die Hauptstadt eines eigenen Reiches, sind längst bekannt; eine andre Gruppe von Städten liegt im Ostjordanlande, Bostra im Hauran, Gerasa (Djerasch), Philadelphia (Amman), Philippopolis (Schuchbe) u. a.; den Abschluß im Süden macht Petra, die Stadt der Nabatäer, in ihren tief eingerissenen Felsschluchten. Die Gesamtanlage dieser Städte (vgl. S. 273) gleicht bis auf das Fehlen des zentralen Stadtmarktes der in Kleinasien und Afrika üblichen; oft wird man auch hier an Nikäa (S. 272 f.) erinnert (Apameia, Philippopolis). Aber alles hat einen besonders großartigen Zug (so z. B. die Säulenstraße in Palmyra), ohne doch eintönig zu sein; die Säulenhallen sind nicht in ihrer ganzen Ausdehnung gleichgestaltet, werden gelegentlich durch vortretende Hauptgebäude unterbrochen, leiten durch Straßenbögen (Palmyra) zu den Querstraßen über; Straßenkreuzungen pflegen durch ein Tetrapylon (Janusbogen), seltener durch eine einzelne Säule (Apameia) bezeichnet zu werden. Besonders deutlich treten diese Züge im Lager Diocletians in Palmyra hervor, dessen Hauptbau (Principia) eine eigentümliche Verbindung eines Saales mit Vorsaal und zweier seitlicher Hypostyle aufweist. Runde, hallenumgebene Plätze schließen sich öfter an die Haupttore an

(Palmyra, Gerasa). Eine besondere Pracht entwickeln die Nymphäen, nicht als langgestreckte Fronten wie in Kleinasien (S. 441), sondern in der Form einer großen Apsis (wie in Olympia, Fig. 328), der sich auch wohl noch weite kleinere Nischen anschließen (Gerasa, Bostra, Philadelpheia, Philippopolis). Erwähnenswert sind die Grabtürme (vgl. S. 441), denen auch Grabtempel zur Seite stehen. Die turmartige Höhe der Häuser in Syrien (Tyros, Arados) war auffällig.

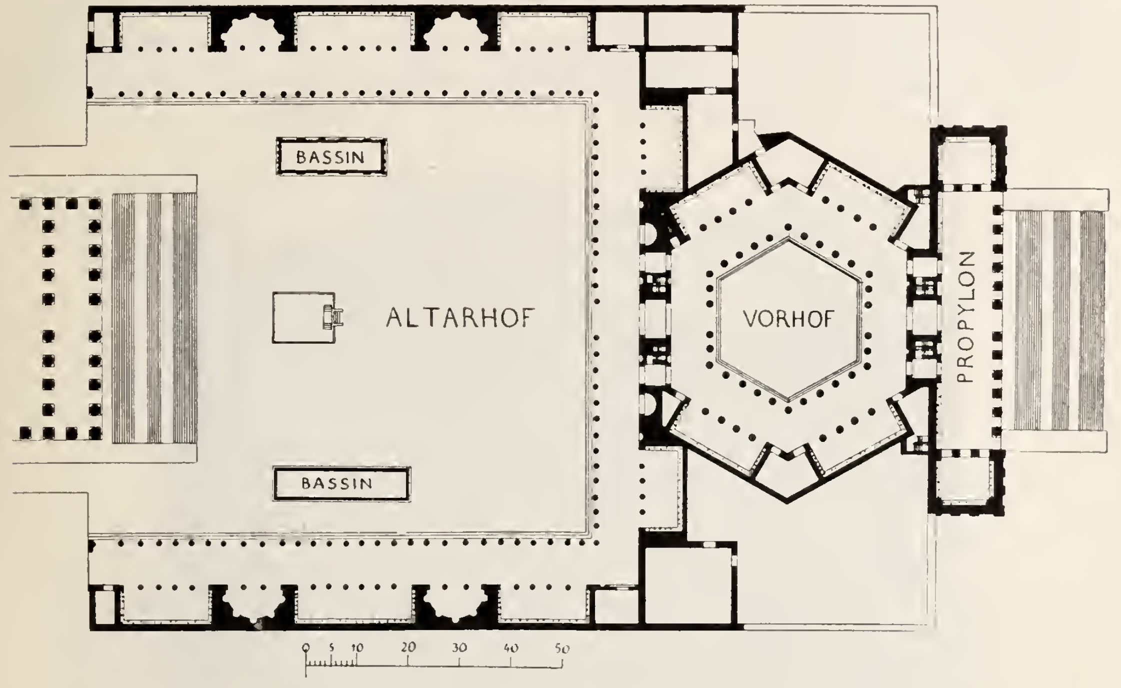


Fig. 773. Die Höfe des großen Tempels in Baalbek. (Nach dem Arch. Jahrb.)

Die Tempel liegen im Gegensatz zu den kleinasiatischen fast durchweg auf Podien (vgl. Fig. 452), wie sie denn überhaupt eine hohe überschauende Lage, sei es auf einer natürlichen Anhöhe, sei es auf gewaltigen Terrassenbauten wie im alten Assyrien und Persien, lieben. Sie pflegen von großen Tempelhöfen umgeben zu sein, die sich gelegentlich in mehreren Abstufungen steigern. Bei dem Kolossaltempel des Zeus von Heliopolis (Fig. 773) führt eine mächtige Treppe zur hohen gewölbten Vorhalle; dahinter liegt ein sechsecktiger Vorhof mit gewölbtem Umgang und vier großen Exedren; dann folgt der große Hof, in ähnlicher Weise von Hallen und Nischen umgeben, mit dem Altar und den Reinigungsbecken; endlich die breite Treppe zum zehnsäuligen Tempel, der sich im ganzen etwa 15 Meter über die Umgebung erhebt. In Palmyra bot der Hof durch eine erhöhte Eingangshalle („Basilika") die Form eines rhodischen Peristyls (Fig. 535) dar; eine doppelte Säulenhalle umschloß den Hof. Die Tempel haben dem syrischen Kultbrauche gemäß im Grunde der Cella ein Allerheiligstes (Adyton), meistens in Form eines erhöhten Chors, der vorne bald geschlossen, bald ganz oder teilweise geöffnet ist (vgl. S. 298); darunter liegen gewölbte Krypten. Ganz abweichend von allem Gewöhnlichen ist der große Beltempel in Palmyra durch die Haupttür an der westlichen Langseite, der eine Prachttür in der Ringhalle entspricht, und die Beleuchtung durch acht große Fenster (zwei kleinere auch am Zeustempel in Palmyra). Kleinere Nebentüren kommen bisweilen vor (kleinerer Tempel in Baalbek). Der Baustil der Tempel ist vorwiegend korinthisch, selten ionisch; unkannelierte Säulen sind sehr häufig. Bei den Propyläen des Beltempels in Palmyra treten gekuppelte Säulen auf. Die Friese sind oft gebauscht (S. 420).

Die großen Tempel in Palmyra (Bel und Zeus = Baalsammin), in Baalbek (Zeus von Heliopolis, Dionysos?), in Gerasa (Artemis) und anderswo sind schon als Bauwerke von großartiger Wirkung. Der Eindruck bekommt aber seine bestimmte Farbe einmal durch die Überfülle der Ornamentik an Friesen, Gebälk, Türeinfassungen, sodann und hauptsächlich durch die Dekoration der Wandflächen, die das vom Theater in Aspendos (S. 442) her bekannte zweistöckige System mit seinen Säulen, Nischen, Tabernakeln auf das reichste durchführt. Die Vorhalle des Beltempels in Palmyra und die Wände der Tempel in Baalbek (Fig. 774) bieten hervorragende Beispiele. Oft treten Besonderheiten hinzu, Nischen, die mit ihrer oberen Rundung in den Giebel einschneiden (Zeus von Heliopolis, vgl. S. 442; auch im Isisheiligtum



Fig. 774. Wanddekoration im kleineren Tempel zu Baalbek. (Arch. Jahrb.)

in Pompeji), gradlinige und gerundete Giebel mit zerschnittenem Gebälk wie in Aspendos (S. 442); besonders beliebt ist der muschelartige Abschluß der Rundnischen. Gelegentlich entwickelt sich der Säulenschaft aus einem Blattkelche (Straßenbogen in Gerasa). Der barocke Eindruck dieser ganzen Dekoration wächst bei den Bühnenwänden der Theater, wenn diese nicht gradlinig wie in Aspendos, Gerasa, Canatha (Kanawat) verlaufen, sondern runde oder eckige Vertiefungen oder eine geschwungene Grundlinie zu dem ganzen Dekorationsschmuck hinzufügen (Bostra, Gerasa, Palmyra). Diese Schwingungen treten auch in Freibauten auf, wie in dem Rundtempel zu Baalbek (Fig. 775) mit seinem ausgeschweiften Gebälk, der mit einer graden Prostasis auf hohem Podium mit vorderer Treppe steht. Andere Eigentümlichkeiten des Stils, namentlich die abgeschnittenen Giebelecken mit einem Rundbau dazwischen, sind besonders wirksam in den stark vertieften Felsfassaden von Petra (Fig. 776), die dort ähnlich wie einst in Lykien (Fig. 161) ganze Felswände bedecken.

Woher stammt dieser Barockstil? Kommt er aus Rom oder ist er ein Erzeugnis des Orients? Darüber gehen die Ansichten auseinander. Die ältesten Bauten, verhältnismäßig einfach, gehen auf die Zeiten Trajans (Bostra, 105 neugegründet) und Hadrians (Zeustempel in Palmyra, 130) zurück, aber die Hauptmasse, vor allem die großen Prunkstücke, stammen teils sicher (Beltempel in Palmyra, Bauten in Gerasa) teils mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Zeit der Antonine; auch Petra scheint damals seine Blüte gehabt zu haben. Einzelne Elemente finden sich auch in Rom: die Rankenornamentik am Forum Trajans, die Tabernakelnischen und die eckig oder rund überdeckten Nischen zwischen Säulen in hadrianischen Bauten



Fig. 1775. Rundtempel (der Göttermutter?) zu Heliopolis. Baalbek.

(Fig. 741 f.), die mehrstöckigen Nischenwände an dem späten Janusbogen am Ochsenmarkt, die Ornamentfülle an der Ehrenpforte des Septimius Severus und am Sarapistempel Caracallas, die geschwungenen Bühnenwände schon in Herculaneum und Pompeji; aber die Gesamtheit der Erscheinungen, wie sie uns in Syrien entgegentritt, ist etwas Neues und hat in Rom nichts ihresgleichen. Bei den ziemlich allgemeinen Ähnlichkeiten in der pompejanischen Wanddekoration letzten Stils fragt es sich, wie weit nicht auch diese auf östliche Vorbilder zurückgehen. So dürfte es also wohl wahrscheinlicher sein, daß dieser ganze barocke Formenüberschwang aus orientalischer Wurzel entsprungen ist und stückweise durch Apollodoros von Damaskos (S. 414), durch den im Orient vielgereisten Hadrian und auf anderen Wegen nach Rom gedrungen ist, wie ja auch die orientalischen Götter um dieselbe Zeit ihren Weg

nach Westen nahmen (S. 438). Auch das wird auf orientalischen Anschauungen beruhen, daß die Bildkunst, die in Rom so eng mit der Architektur verbunden ist, hier gar keine Rolle spielt. Die Grabsteine mit bemalten Bildnisbüsten und was sonst von einheimischer Skulptur erhalten ist, sind ärmlich und trocken (reiche Sammlung aus Palmyra in Kopenhagen).

Neben diesen prunkvollen Bauten griechisch-römischen Stils gehen im Hauran völlig schmucklose Quaderbauten aus hartem Granit her, die kaum die einfachsten Gesimse verwenden (vgl. S. 440 f.). Da kein Holz zur Verfügung stand, ward alles gewölbt: überall Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe, Kuppeln, nicht wie in Rom aus Ziegeln, sondern aus Haustein. Hier ist die Kunst des Wölbens weiter entwickelt worden, bis sie zuletzt des schwierigen Problems Herr ward, die Ecken eines quadraten Baues durch Zwickel (sog. Pendentifs) in eine kreisrunde Kuppel überzuführen. In gleich schmuckloser Weise wurden auch die zahllosen Landhäuser aufgeführt, deren wohlerhaltene Ruinen den mittleren Lauf des Orontes zwischen Apameia und Antiocheia begleiten.

Im Jahre 273 ward Palmyra, die Residenz Zenobias, von Aurelian zerstört; das Lager Diocletians entstand auf den Trümmern der Stadt. Im ganzen hört auch in Syrien die kunstreichere Architektur mit dem 3. Jahrhundert auf; nur die massive Quaderbaukunst mit ihren Gewölben hatte eine bedeutende Zukunft in christlicher Zeit.

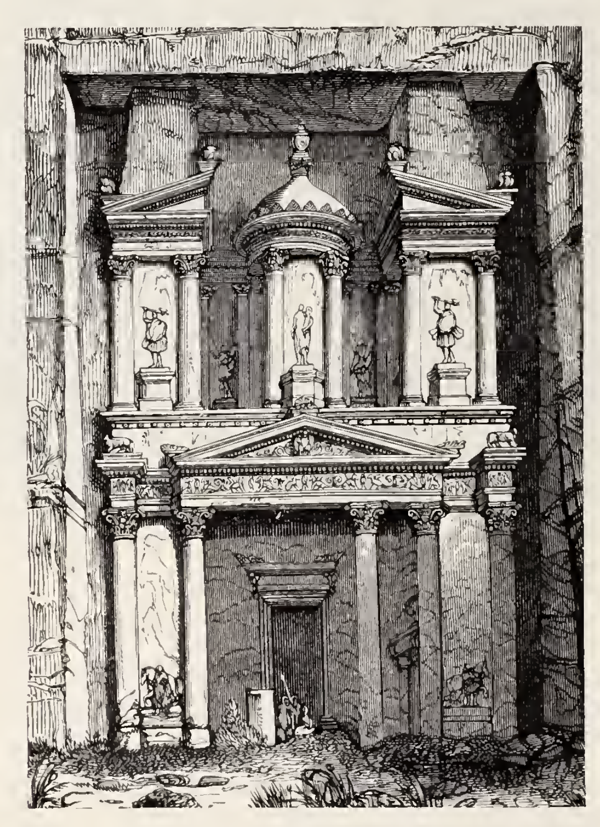


Fig. 776. „Das Schatzhaus Pharaos", Felsfassade in Petra.

7. Der Ausgang der römischen Kunst.

Rom und Konstantinopel. Um 280, als die Gefahr vom Norden immer drohender heranzog, ward Rom, das seit Jahrhunderten nach allen Seiten über die servianische Umwallung hinausgewachsen war, wie andere Städte des Reiches (S. 438) von Aurelian und Probus mit

einer weiten Mauer umzogen [28, 2. 6], um ein halbes Jahrhundert später seine maßgebende Rolle an Konstantinopel abzutreten. In den Provinzen erlosch, wie wir gesehen haben, die rege Kunsttätigkeit mit dem Ausgange des 3. Jahrhunderts, die Hauptstadt hatte unter Konstantin an äußerer Pracht den Gipfel erstiegen. Man zählte damals elf Fora und ebenso viele Thermen, zehn Basiliken und 28 Bibliotheken, einige dreißig Ehrenbögen, 19 Wasserleitungen, zahllose Tempel, dazu 22 kolossale Reiterstatuen, 80 vergoldete und 74 goldelfenbeinerne Götterbilder,



Fig. 777. Kolossalbüste Konstantins. Marmor. Kapitol. (Petersen.)

Fig. 778. Porphyrsarkophag Konstantias. Vatikan.

3785 eherne Porträtstatuen, aller Marmorbilder gar nicht zu gedenken! Konstantinopel und die Barbarei der Folgezeit sorgten für das Verschwinden solcher Pracht. Die antike Kunstgeschichte Roms endigt mit Konstantin [86, 6—8], dessen Züge eine Kolossalbüste in der maskenartigen Starrheit der Skulptur dieser Zeit wiedergibt (Fig. 777). Liegt auch ein Rundbau wie das Grab der Konstantia, Konstantins Tochter, gest. 354, noch ganz in der Linie der antiken Bauentwickelung und verarbeitet auch ihr Porphyrsarkophag (Fig. 778) noch antike Ornamentmotive, wie sie beispielsweise an der Tür des kleineren Tempels in Baalbek sich finden, so stellen doch die Basiliken und die übrigen Bauten des christlichen Rom nicht sowohl eine einfache Weiterentwickelung antiker Motive dar, als eine Benutzung derselben für die Bedürfnisse einer neuen Weltanschauung. Wie alle Formen der Architektur dürr und leblos werden, zeigt deutlich das blecherne Akanthoslaub an späten Kapitellen (Fig. 779).



Fig. 779. Spätes Kompositkapitell. Lateran.

Im Jahre 330 verlegte Konstantin die Hauptstadt vom Tiber an den Bosporus, nach Byzanz, das nunmehr den Namen Konstantinopel erhielt. Es galt die neue Residenz zum „neuen Rom“ zu gestalten. Paläste und Regierungsgebäude, Fora, Bäder, Gymnasien (Zeuxippos), ein Hippodrom, Wasserleitungen (des Valens) wuchsen rasch aus der Erde. Die kostbarsten bunten Marmorarten wurden dafür verwandt, eine Unmasse von Statuen aus Rom, Athen, von überall her zusammengebracht, öffentliche und private Paläste (Lausos) in Museen verwandelt. Was von Erzbildern neu entstand, war künstlerisch überaus dürftig (Koloß von Barletta), der Pomp des steifen Kostüms überwog in den Statuen wie in den zahlreichen gemalten Porträts und Galabildern. Die Triumphbögen Roms erhielten ihren Genossen in dem berühmten „goldenen Tore“ Theodosios des Großen (391), das freilich auf die einfachsten Mittel beschränkt ward (Fig 780), während ein dahinter errichtetes Propyläon Theodosios' II. reichen Schmuck großer Reliefplatten aufwies. Ein Tor und ein Triumphbogen in Thessalonike rühren von dem ersten Theodosios, von dem zweiten die ebenso großartige wie malerische türmereiche Doppelmauer her,

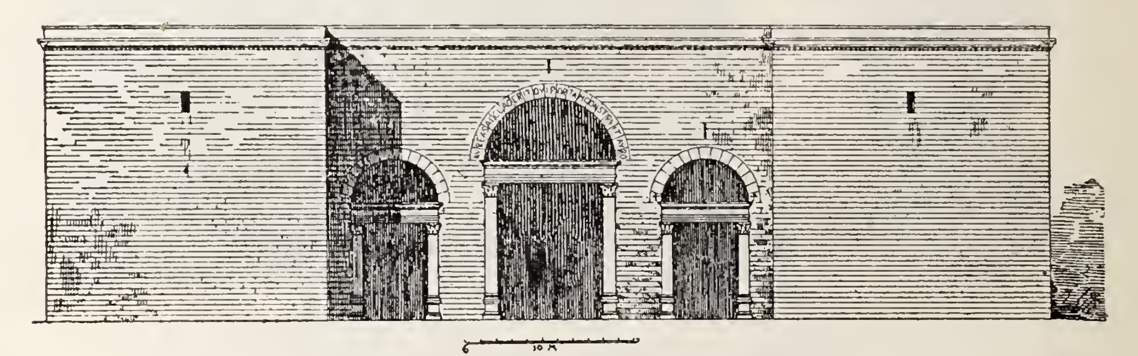


Fig. 780. Das goldene Tor Theodosios des Großen in Konstantinopel. (Koldewey.)

die Konstantinopel gegen das Festland hin schützte. Reliefsäulen Theodosios des Großen (386) und seines Sohnes Arkadios (403) ahmten die Trajanssäule nach; die Basis des 381 von Theodosios im Hippodrom (Atmeidan) errichteten Obelisken (Fig. 781) überbietet an Trockenheit und Steifheit die Reliefs des Konstantinsbogens in Rom (Fig. 758). Auf einer hohen Säule erhob sich Justinians vielbewunderte Reiterstatue in heroischer Tracht, in der Hand die Weltkugel, vom Kreuz überragt. Geschnittene Steine und kostbares Gerät blieben vielbegehrt; große Silberscheiben mit flachem Relief („Schild des Scipio“ in Paris, des Theodosios in Madrid, des Aspar in Florenz) zeigen ebenso den Verfall der Plastik, wie die lange Reihe elfenbeinerner Diptycha des 5. und 6. Jahrhundert, zumeist Neujahrsgeschenke der hohen Beamten, das allmähliche Erstarren alles Formensinnes vor Augen stellen. Ein gleiches Verdorren ergreift auch die architektonischen Einzelformen und Ornamente (vgl. Fig. 779), überleitend zur rein byzantinischen Formensprache, während die konstruktiven Bauaufgaben, namentlich der Zentralbau, noch eine so glänzende Lösung finden wie in Justinians von zwei kleinasiatischen Architekten erbauten Kirche der heiligen Sophia (538). In ihr erhält ein Hauptstreben der römischen und asiatischen Baukunst zur Kaiserzeit seinen Abschluß, mit ihr beginnt zugleich die byzantinische Kunst.

Das Nachleben der Antike. Indem die spätrömische Kunst im Inhalt und in den Formen vielfach wieder auf die orientalischen Überlieferungen zurückgeht, bereitet sie der reinen altklassischen Kunst ein Ende, gewinnt aber mustergültigen Einfluß auf die folgende Periode, deren religiöser Glaube im Oriente wurzelt und die auch mit dem byzantinischen Kaisertum das politische Schwergewicht teilweise nach dem Orient verlegt. Andererseits erfüllt sie im Westen und Norden die Aufgabe, in noch unberührten Boden Kultursamen auszustreuen. So zeigt sie

also eine Doppelseite, gerade so wie ihr Nachleben in dem nächsten Weltalter eine Doppelseite aufweist. Während in der byzantinischen Kunst die Antike nur als eine Mumie fortdauert, um hier langsam ihr Grab zu finden, bedeutet sie für die abendländischen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf den gestützt ihre Kunst langsam der Vollendung entgegenschreitet. Gewiß ist es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunstweise nur nach dem Maße des Einflusses schätzt, den sie auf spätere Geschlechter übt, und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunst jedes Volkes und jeder Periode ist Selbstzweck, sie sieht die Stufen hinter sich, die sie bereits erklommen hat, sie blickt aber nicht voraus in die Zukunft, sie will und kann nicht als bloßer Übergang gelten. Mit vollem Rechte



Fig. 781. Relief von der Basis des Obelisken Theodosios des Großen im Atmeidan zu Konstantinopel.

wird daher der abgeschlossene Charakter der klassischen Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen und römischen Volksgeistes, auffaßt. Dennoch erscheint auch die andere Betrachtung, welche die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, besonders vom gesamthistorischen Standpunkt aus fruchtbar. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen. Die organische Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches gestört, die Bauelemente

blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe wurde ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und den folgenden Perioden gelöst. Wie die romanischen Sprachen auf dem Grunde der römischen Vulgärsprachen Italiens und Galliens erwachsen sind, so setzte sich die romanische Bausprache aus dem von der Antike überlieferten Baualphabete zusammen. Die Säule, der Pfeiler, die Wölbung, die mannigfachen Gesimse und Glieder werden verschiedentlich umgeformt: den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Überlieferung. Dieses gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon dieser sich sonst in schroffem Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Als fühlte aber die Phantasie Scham und Reue über diese Entfremdung von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik eine unwiderstehliche Reaktion zu Gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance; sie wiederholte sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

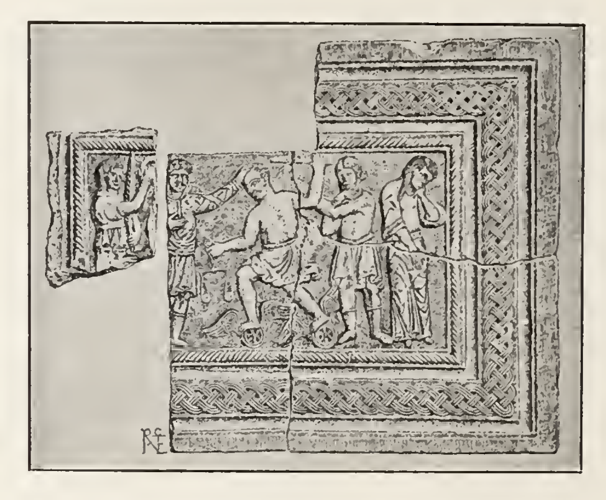


Fig. 782. Marmorrelief in Torcello. (v. Schneider.)
Der vorübereilende günstige Augenblick wird von einem Jüngling, den Victoria bekränzt, an der Stirnlocke gepackt, während ein Mann, dem die Reue zur Seite steht, die versäumte Gelegenheit beklagt.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollständig verwischt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet war, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke ward allerdings nicht mehr verstanden; sie waren allmählich ganz abgeschliffen worden und wurden nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen u. s. w.) erhalten. Das Auge fesselte die lebendige Darstellung, die aus eigenem Antrieb niemals gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst verbreitete solche in die weitesten Kreise — da reizten sie zur Nachahmung. Mochten auch Kirche und Volk in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerk erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten: Arbeiten der Kleinkunst, wie Gemmen, Elfenbeinreliefs u. s. w., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Im Dome von Torcello bei Venedig befindet sich ein Marmorrelief des 10. Jahrhunderts, das die lysippische Darstellung des günstigen Augenblicks (Käros S. 280) erweitert und in den Formen mittelalterlich entstellt wiedergibt (Fig. 782). Mag hier der allgemeine Sinn verständlich geblieben sein, so gilt das nicht von zahlreichen Reliefs aus Elfenbein und Knochen, die wahrscheinlich um

dieselbe Zeit in Venedig zum Belag von Schmuckkästchen verfertigt wurden (Fig. 783); hier ist ein beschränkter antiker Mythen- und Figurenschatz meistens so unverstanden wiederholt und vermengt, wie das einst bei den etruskischen Malern und Steinmetzen der Fall gewesen war (S. 359. 368). Wenn an einer ehernen Grabplatte etwa des 11. Jahrhunderts im Magdeburger Dom der Dornauszieher [39, 3] als Stütze angebracht ist, so dürfte wohl ein Kalenderbild zu Grunde gelegen haben, in dem ein solcher Knabe als Vertreter des März zu gelten pflegte. Schwerlich machten sich die Steinmetzen jener Jahrhunderte, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger u. s. w., und wenn sie der Inhalt reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie ihn um; bei den sehr beliebten Orpheusdarstellungen waren es wohl mehr die Tiere als der Sänger, die das Interesse erregten. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römischen absticht. Wie aber diese nicht neu erfunden ward, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeführt werden muß, ebenso beruhen die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition.

Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike stoßen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters; so in engeren Kreisen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode. Man darf behaupten, das die ganze Kunst des späteren Weltalters im Banne der Antike steht. Ihr Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber wenn die Phantasie einer Auffrischung, die Kunst einer gründlichen Korrektur bedarf, kehrt sie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, wie sie neuerdings aufgekommen ist, erscheint wenigstens für Europa, so weit menschliche Voraussicht reicht, auf die Dauer undenkbar.



Fig. 783. Das Opfer Iphigeneias nach einem antiken Relief. Elfenbeinrelief. London, South-Kensington-Museum. (v. Schneider.)

Register.

Die Standorte unbeweglicher und die Fundorte beweglicher Denkmäler sind fett gedruckt.
Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt.
A = Architekt, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kleinkünstler oder Kunsthandwerker.
B. = Büste, Mb. = Münzbild, R. = Relief, Vb. = Vasenbild, Wb. = Wandbild.
(Die eingeklammerten Ziffern bezeichnen die Abbildungen.)



